موسوعة تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى

فنون الشرق الأقصى
الفن الصيني



دراسة

ثروت عكاشه

دار الشروق

د. ثروت عكاشه
الموقع على الإنترنت: 213.42.123.197/tharwat/book/file.ht

موسوعة تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى

فنون الشرق الأقصى
الفن الصيني

الاخراج الفنى: مجدى عز الدين

الطبعة الأولى ١٤٢٦ هـ - ٢٠٠٦م

رقم الإيداع : 2005/7403
الترقيم الدولى: ISBN 977-09-1230-1

القاهرة : ٨ شارع سيبويه المصرى - رابعة العدوية - مدينة نصر
ص . ب : ٣٣ البانوراما
تليفون : ٤٠٢٣٣٩٩ ٢٠٢+ فاكس : ٤٠٣٧٥٦٧ ٢٠٢+
البريد الإلكترونى: email: dar@shorouk.com
www.shorouk.com

" لو أنك قدَّمْت لرجلٍ سمكةً لوفَّرت له وَجْبة .
ولو أنك علَّمته صيْد السّمك للقّنته حرْفة .
وإذا أردت أن تدبّر قُوتَك لعامٍ آت فانثر بذراً .
وإذا انفسح خيالُك لعشر سنين فاغْرِس شجراً .
أما إذا كنت تُعنى بشؤون غيرك فَزوِّدهم بالمعارف .
ذلك أنك حين تنثر البذْرَ تَحْصُد مرّة ،
وإذا أنت غَرَسْتَ الشّجرَ حصدتَ مرّات عشرة ،
لكنك حين تبذر المعارفَ تُتيح حَصَاداً لمائة من الأعوام " .

حِكمة صينيّة لـ " كوان تزُو "
القرن ٤ ق . م



إهداء

إلى رُوحِ «إصلاح» الطَّاهِرَة ...

رَفِيقَةِ عُمْرِي الصَّابِرَة، وقدْ غَمَرَتْ أيّامي بحنانِها الدَّافِقِ ووَفائِها النّادِر،
وعَطَّرَتْ مَسِيرَتِي بعَبَقِ أرِيجِها الزَّكِيّ.
عَبَرَتْ قَوْسَ حياتِها كالطَّيْفِ في رِقَّةٍ وجَلالٍ، وكانَ حديثُها أُنْشُودَةَ مَحَبَّةٍ،
وكَلِماتُها بَخُورًا فَوَّاحًا، ومَشُورَتُها نِبْرَاسًا.
وَهَبَتْنِي عَطَاءً كالرَّيْحَانِ يُضَوِّعُ عِطْرَهُ في الأرْجَاءِ
كُنْتِ خَيْرَ حَبِيبَةٍ وأُمٍّ وصَدِيقَة، شَارَكْتِنِي السَّرَّاءَ كَمَا الضَّرَّاء مُصَابِرَةً رَاضِيَةً،
وشَدَدْتِ أزْرِي في أيّامِ الصِّعَابِ والمِحَن، مُتْرَعَةً بقُدْرَتِكِ المُذْهِلَةِ على العَطَاءِ
والجُودِ بلا حُدُودٍ. تَتَجَاوَزِينَ هَفَوَاتِي فتَصْفَحِين، وتَرُدِّينَنِي عن حَمَاقَاتِي وتَغْفِرِين.
ألاَ ما أصْدَقَ الحَدِيث الشَّرِيف: «الدُّنْيَا مَتَاعٌ، وخَيْرُ مَتَاعِهَا الزَّوْجَةُ الصَّالِحَة».
وإذَا كانَتِ الأقْدَارُ قد وَضَعَتْ خَاتِمَةً لرِبَاطِنَا الوَثِيقِ - ما كانَ أسْرَعَهَا - فَقَدِ انْسَلَّ
طَيْفُكِ مُتَسَامِيًا سابِحًا أبَدًا ما دَامَ الزَّمَانُ

شكر

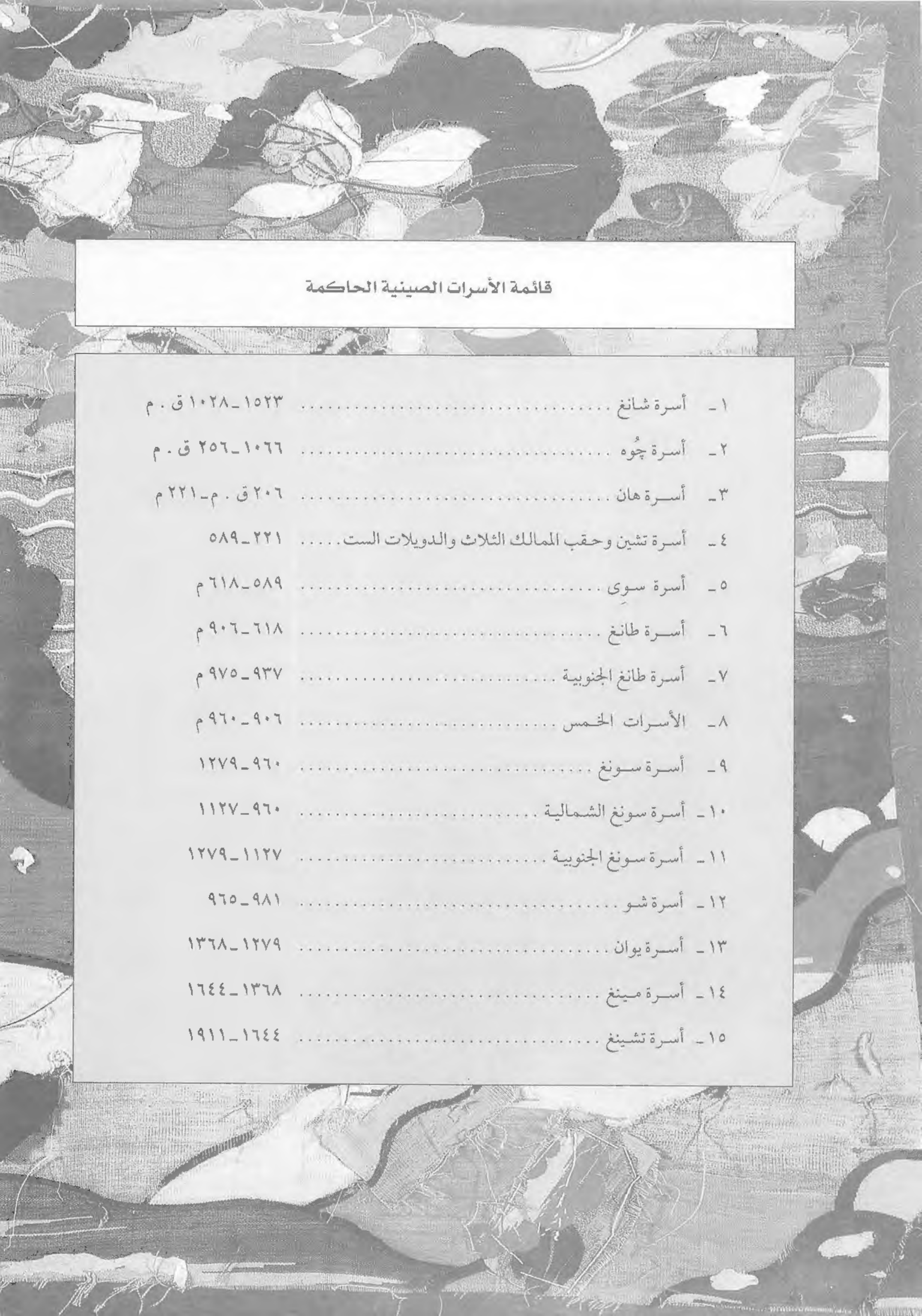
أَوَدُّ باديَ ذي بَدْء أن أشيد بالجهود الصادقة التي يبذلها الأستاذ **إبراهيم المعلِّم** رئيس مجلس إدارة دار الشروق في سبيل إخراج ثلاثية "فنون الشرق الأقصى" في أبْهَى حُلَّة، بحماس لا يَكِلُّ واهتمام لا يَفْتُر.. وكما لم يدَّخر وُسْعًا، ولا يزال يدخر وسعا، في هذا السبيل. كذلك أسجِّل امتناني العميق للأستاذ **أحمد الزَّيَّادي** مدير النشر بدار الشروق على اهتمامه الحيويّ ومتابعته الجادة في سبيل ظهور هذا العمل إلى النور.

ويُسعدني أن أُزْجِيَ شكري العميق للصديق الفنان الأستاذ **هبة عنايت** على تفضُّله بالكشف لي عمّا غَمُضَ عليّ من أسرار الفن الصيني الذي كَرَّس حياتَه لسَبْر أغْواره، فضلاً عمّا أمَدَّني به بأريحيَّة بالغة من مراجع نفيسة عزيزة المَنال يُسْتَعْصَى الوصولُ إليها، ولوحات مصورة نادرة مَكْنُونَة.

وأرى من واجبي أن أسجِّل شكري الجزيل لأخي المرحوم بإذن الله، الشاعر الفنان المستشار **أحمد لطفي**، والصديق الأديب المُعْجَميّ **وجدي رزق غالي**، على تفضُّلهما بقراءة أصول هذا الكتاب والاهتمام بإبداء ما عَنَّ لهما من ملاحظات قَيِّمَة وتعليقات بَنَّاءَة. وأذْكُرُ بالامتنان الجهودَ الواعيةَ والحُنْكَةَ الفائقةَ للقانوني الضَّلِيع، الدكتور **حسام لطفي**، في معالجته لموضوع حقوق النشر بالنسبة للّوحات المصوَّرة المستخدَمة في ثلاثية فنون الشرق الأقصى: الهند والصين واليابان.

ولا يفوتُني الإعرابُ عن امتناني الدافق للسيدة الفاضلة **تشين دونغ يون** الشهيرة بـ "**دِيمَة**" ـ السكرتيرة الثانية السابقة بسفارة جمهورية الصين الشعبية بالقاهرة للشؤون الثقافية ـ على ما قدمَتْ لي من عَوْن صادق، وتَزْويدي بالمراجع الثمينة، وضبْط وتحقيق النُّطق السليم للمصطلحات والأعلام التاريخية والفنية، أماكنَ وأفرادا. كما أراني مَدِينًا بالشكر إلى الصديق المهندس المعماري **ماهر أندراوس** الذي تَفَضَّل بتوضيح ما اعترضني من غموض بعض المفاهيم المعمارية الصينية، مما كان له أثره في إزالة أيِّ لَبْس في هذا المجال. وكذا إلى السيدة الفاضلة **نجوى عزت مصطفى** على كريم عطائها وطَيِّب علاقاتها بسفارات الهند والصين واليابان بالقاهرة، والتي كان لها أبلغ الأثر في تيسير أمور شَتَّى تتعلق بظهور هذا الكتاب.

وأخيرا أتوجه بالشكر إلى الفنان الموهوب **مجدي عز الدين** على ما بذله من جهد صادق في الإخراج الفني لهذا الكتاب وغيره، مما قفز به بامتياز وجدارة ليَتَبَوَّأَ مكانةً مرموقةً في طليعة الفنانين الناشطين في هذا المجال العَصِيّ، والمهندس الكبير **أحمد علام** عضو مجلس الإدارة المنتدب بمطابع الشروق، والأستاذ **شريف المعلم** مدير تطوير مطابع الشروق الحديثة، على ما صَرَفوا من عناية ومُوَالاَة كي يخرج هذا الكتاب على هذه الصورة المشرِّفة إلى الوجود. ولا يفوتُني أن أقدم شكري الخاص إلى الأستاذ **خالد أبوبكر** لما بذله من جُهد أمين ودقة فائقة في تصحيح التجارب الطباعية لهذا الكتاب.



قائمة الأسرات الصينية الحاكمة

١ ـ أسرة شانغ .... ١٥٢٣ـ١٠٢٨ ق . م

٢ ـ أسرة چُوه .... ١٠٦٦ـ٢٥٦ ق . م

٣ ـ أسرة هان .... ٢٠٦ ق . مـ٢٢١ م

٤ ـ أسرة تشين وحقب الممالك الثلاث والدويلات الست ٢٢١ـ٥٨٩

٥ ـ أسرة سوِى ٥٨٩ـ٦١٨م

٦ ـ أسرة طانغ ٦١٨ـ٩٠٦م

٧ ـ أسرة طانغ الجنوبية ٩٣٧ـ٩٧٥م

٨ ـ الأسرات الخمس ٩٠٦ـ٩٦٠م

٩ ـ أسرة سونغ ٩٦٠ـ١٢٧٩

١٠ ـ أسرة سونغ الشمالية ٩٦٠ـ١١٢٧

١١ ـ أسرة سونغ الجنوبية ١١٢٧ـ١٢٧٩

١٢ ـ أسرة شو ٩٨١ـ٩٦٥

١٣ ـ أسرة يوان ١٢٧٩ـ١٣٦٨

١٤ ـ أسرة مينغ ١٣٦٨ـ١٦٤٤

١٥ ـ أسرة تشينغ ١٦٤٤ـ١٩١١



خريطة التقسيم الإداري في الصين

المواقع التاريخية و الأثرية بالصين



الباب الأول



لوحة ١. إنسان بكين.

لوحة ٢. تمثال حجري ضخم لمؤسّس العقيدة الطاويّة «لاوْ ـ دزِه». ◄
كوان چو. مقاطعة فوكين بشرق الصين.

الفصل الأول
ملامح الصين العقائدية والفكرية والفنية

تمهيد

يُجْمِعُ العلماء والدارسون في أنحاء العالم على أن للصين حضارة عريقة وثقافة تليدة وطبيعة ساحرة؛ فهي التي ظهر على رُقعتها منذ ما يربو على مليون وخمسمائة ألف سنة الإنسانُ البدائي الذى أطلق عليه اسم «إنسان يُوَانْمُو»، و«إنسان لانْتيان»، ثم «إنسان بكين» (**لوحة ١**). كما تأسّست بها أوّل مملكة في تاريخ الصين مع بداية القرن الحادي والعشرين قبل الميلاد، ومنذ ذلك الحين بدأت الصين تاريخها المدوَّن. وانقضت حقبةٌ حفَلَت بنزاعات متتابعة بين ممالك الصين المختلفة، حتى تولّى زمام الأمر الإمبراطور «**تشين شي هوانْغ**» أول أباطرة أسرة «**هان**» (٢٠٦ ق. م-٢٢١م.) فقضى على النزعة الانفصالية السائدة، مؤسِّسًا أول دولة مركزيّة موحّدة متعدّدة القوميّات. ودام عصر الأسَر الإقطاعية التي تعاقَب استيلاؤها على زمام الحكم كلٌّ لفترة معيّنة على مدى ألفيْ عام، إلى أن دالَتْ جميعها مع مطالع القرن العشرين. وشملت فيما شملت: **أسرة «هان»، وأسرة «چين»، والأسرات «الجنوبية والشمالية»، وأسرة «سوي»، وأسرة «طانغ»، والأسر «الخمس المتحاربة»، وأسرة «سُونغ»، وأسرة «يوان»، وأسرة «مينغ»، وأسرة «تشينغ»**. وإذا بهذا التاريخ العريق الممتد يُخلّف للبشريّة أعدادًا وفيرة من المواقع الأثرية المهمّة والمباني الضخمة الفارهة والتُّحف النفيسة والروائع الفنّية المنقطعة النظير، مُقتحمًا شتّى مجالات الحضارة والفلسفة والشّعر والجمال.

وحين دخلت «**العقيدة البوذية**» إلى الصين التقت بعقيدتيْن تُماثلانها في الدعوة إلى التمسّك بمكارم الأخلاق، إحداهما دينية وهي «**الطاويّة**»، وثانيتهما فلسفيّة وهي «**الكونفوشيوسيّة**». وقد اصطلح الصينيّون على إطلاق اسم «التعاليم الثلاثة» على هذه العقائد الثلاث لكونها جميعًا عقائد أخلاقية عمليّة تدعو إلى الرِّفق واللّين والتسامح دون اهتمام كبير بمناقشة وجود الآلهة أو تقديسها أو تقديم القرابين إليها.



العقيدة الطاويّة

والطاوية مذهب فلسفي صيني ابتدعه الحكيم «لاوْ-دزهْ» عام ٦٤ ق. م (**لوحة ٢**). وتعني كلمة **طاو**[1] «الطريقَ» الذي تتوالى الأحداث فيه بانتظام، وتعني أيضًا أسلوبًا للتفكير، كما قد تعني بالمثل «تجنّب التفكير»، لأن التفكير في العقيدة الطاوية عارضٌ ضار لا غناء فيه ولا جدوى منه، على حين يستطيع المرء بلوغ القصد أو «سبيل الفضيلة» بالتخلّي عن التفكير والركون إلى الاعتزال. ومن قبل أن يجعل چان چاك رُوسُّو من الطبيعة هاديًا ودليلا بقُرابة ألفيْ عام، اتّخذها لاوْ- دزهْ مُرشدًا؛ فهي في نظره الناموس العَادل الذي يراح إليه العقل. فلقد بدأت الحياة على سطح الأرض هيّنة وادعة، ثم ما لبثت أن تعقّدت مع ظهور الحضارة وتطوّرها، ولهذا تمثّلت الحكمة في الرجوع إلى الطبيعة والتنحّي عن التصدّي لمجريات الأمور، وغدت الطاويّة بهذا السلوك وسيلة للتآلف والانسجام

والتكامل والتعاون، داعيةً إلى ما يُحقّق الرِّضا والسلام، ومن ثم كان على الطّاوي أن يتخفّف مما يشغله من بلبلة أو قلق أو هوًى زائف من خلال التأمّل الصوفي.

وكان ظهور الطاويّة صدًى للأحداث التاريخية التي مرّت بها الصين، فلقد شهد القرن السادس ق.م. تداعي نظام الإقطاع القديم. وصاحَب هذه الفترة الانتقالية اضطرابات وفوضى سياسية ومَوْجة عارمة من الانحلال الخُلقي. وعلى مرّ القرون أسهمت «مدارس الفلسفة المائة» التي واكبت تلك الأحداث - كلٌّ وَفْق نهجها الخاص - بأبحاثها عن سبيل للخلاص أو عن منفذ أو مخرج أو حلٍّ لأزمة الإنسان الصيني. ومن بينها ظهرت مدرسة **«لاو - دزه»** التي كانت أبرزها في تحدّيها للأحداث، فتميّزت عن غيرها وظفرت وحدها باسم المدرسة الطاويّة **(طا - تشه)**، ولم يذَع صيتُها إلا خلال القرن الأول ق.م. وهذا لا يعني أنه لم تكن هناك إرهاصات طاويّة قبل هذا التاريخ، بل الراجحَ أن الفلسفة الصينيّة القديمة كانت عند بداية ظهورها موصولة بأولي الأمر من الحكّام. ويُزكّي هذا الرأي أن «لاوْ - دزه» الذي تُعزَى إليه الطاوية نشأةً كان يشغلُ في الدولة منصب مدير الوثائق التاريخية. ولم تكن الطاويّة مذهبا يكتفي بالتأمل المتواصل فحسب، بل ضمّت إلى ذلك التأمل نهجًا عمليًا حتى غدت في القرن الخامس الميلادي أساسا لمذهب ديني هو العقيدة الطاويّة ذات الآلهة المتعدّدة، ثم تطورت في مراحلها اللاحقة فشُغلت بمحاولات التوفيق بين العقائد المتعارضة، بل وعُني قادتها بالبحث في أمور إطالة العُمر والخلود، سواء عن طريق السّحر أو ممارسة «السيّمياء» سعيًا وراء الكشف عن سرّ إكسير الحياة!

ولم تنفصل الطاويّة عن الحياة والفكر الصينيَّيْن طيلة ألفيْ عام، شأنها في ذلك شأن الكونفوشيوسيّة التي كان لها أثرها في شتّى ضروب الحضارة الصينيّة فلسفةً كانت أو عقيدة أو فنًا أو أدبًا أو حِكَمًا مأثورة. وظلّت الطاويّة عبر تاريخ الصين ندًا للكونفوشيوسيّة تؤازرها حينا وتنال منها حينا آخر، كما كان لَها أثرها أيضا في نشر البوذية في الصين. **والحقيقة أن كل ما هو صيني هو طاوي**، فبينما تُعنَى الكونفوشيوسية بالنظام الاجتماعي والعمل الدؤوب، تُعنَى الطاويّة بحياة الفرد وما ينبغي أن يكون عليه من دعة وسكينة. وهو ما قد يُوحي بأن نصيب الطاوية في الحياة عَرَضيّ، على حين أن الأمر على خلاف ذلك، فدعوة الطاويّة إلى الفردية والبساطة والتحرّر الروحي والعودة إلى الطبيعة والتصوّف الديني والحرية الاقتصادية[٢]. ثم إلى مذهب «المثاليّة المتصوِّفة» أو «التعالي» القائل بأن الفكر والروح لهما أولويّة على الماديّات[٣]، تُفيد جميع بأن التجربة يسبقها الإدراك، وإلاّ ما كانت المعرفة. والطاوية في عمومها تُخاطب العواطف أكثر مما كانت عليه مُنافستها «الكونفوشيوسيّة».

الفلسفة الكونفوشيوسية

وتُنسب الكونفوشيوسيّة إلى مُبدعها الحكيم الأخلاقي «كونفوشْيُوس» (كونغ فو دزهْ بالصينيّة ٥٥١ - ٤٧٩ ق.م) الذي عاصر العهد الذهبي الكلاسيكي باليونان خلال النصف الثاني من القرن الخامس ق.م حين كانت أثينا ترفلُ في الرخاء في ظل إدارة «بيريكليس» (٤٤٩ - ٤٢٩ ق.م) وفي عهد تشييد معبد البارثينُون فوق هضبة الأكرُوبُول.

وترمي الكونفوشيوسية إلى إرساء نظام أخلاقي وسياسي يضمن العدالة والأمان والسِّلم الدولي، كما تسعى إلى تنظيم الروابط بين الأفراد كي يسود السلام وتشيع المحبّة بين الناس، وتُسمّى في الصين «**جُو**» ومعناها «**الضعفاء**»، وكان كونفوشيوس أحد هؤلاء الضعفاء. كذلك تضمّ خبراء من المختصّين **بالفنون الستّة**: مراسم الطقوس، والموسيقى، والرماية، وقيادة المركبات الحربية، والتاريخ، والحسْبة[٤]. ولمّا كان كونفوشيوس ذا حس شفّاف رهيف يؤمن بمسؤوليته نحو المجتمع، فقد عاهد نفسه أن يكون مُصْلحًا اجتماعيا وسياسيًا، وجعل من هؤلاء «الضعفاء» مَنْ سُمُّوا «**بالأقوياء**» فيما بعد. وانطلق هو وأتباعه يتنقّلون من إقليم إلى آخر عاقدين العزم

على إقناع أمراء الإقطاع بما ينادون به من إصلاح اجتماعي. وبرغم أن تعاليمهم كانت أقرب إلى المرونة منها إلى الجمود، فقد كان لها نهجٌ مرسومٌ يُطلقون عليه «الصّراط» أو «الطريق» أو «السبيل» أو «الخيط الأوْحد» (تجِنْ) ينتظمُ كل تعاليم كونفوشيوس التي هي خيط الحب والإنسانية، مستهدفين النهوض بالفرد ليصبح إنسانا كاملا يتحلّى بالفضائل، حتى إذا اكتمل له ذلك كان عليه أن يأخذ بيد الغير ليبلغ مبلغه. كما كانوا يسعون جاهدين إلى أن يسود الوفاقُ الأسرةَ، ويسود النظامُ العادل الدولةَ بحيث يأخذ أسلوب الحُكم طريق الوسَط والاعتدال لا التطرّف، ويتطلّعون إلى أن يرفرف السلام على العالم، بادئين طريقهم بحبّ الأبناء للآباء والبرِّ بهم على نحو ما تكون الحال في الشجرة التي تنمو من جذورها. والأساسُ الأول الذي انبنت عليه الكونفوشيوسيّة هو أن يعاملَ الرئيسُ مرؤوسَه كما يُحبّ أن يعامله رئيسه؛ فالمعروف أن الإنسان مهما اختلفت بيئته إما أن يكون رئيسًا وإما أن يكون مرؤوسًا.

كان كونفوشيوس يرى أن المبدأ الأول من مبادئ الحُكم الرشيد هو القُدوة الصّالحة. ولمّا كانت الأخلاق القويمة هدفه، فقد بدأ بالأسرة بوصفها اللّبنة الأولى في المجتمع، مدلّلا على ذلك بما نادى به وطبّقه الأسلاف في مجاهدتهم لنشر الفضائل والارتقاء بأساليب الحكم، فبدؤوا بتقويم الأسرة. وكان عليهم قبلُ تهذيبُ أنفسهم، وهو ما قادهم إلى تطهير قلوبهم الذي لا يكتمل إلاّ بإحياء الإخلاص في ضمائرهم وتثقيف أنفسهم لإدراك كُنْه الأمور. وحين بلغوا ذلك كان علمُهم قد اكتمل، فتحصّنت أفكارهم بالحكمة وتطهّرت قلوبهم من أدرانها وتهذّبت نفوسهم وانتظمت شؤون أسرهم وانصلح حال الحكم في ولاياتهم، وهكذا ساد العدل والرخاء في أنحاء الدولة كافة. ذلك هو جوهر الفلسفة الكونفوشيوسيّة الساعية إلى الحياة الإنسانية الرخيّة.

لقد سَرَتْ مبادئ كونفوشيوس مسرى النار في الهشيم، إلاّ أن نجاح فلسفته لم يبلغ الذّروة إلاّ بعد وفاته، فاستمسك الأدباء والمثقفون بمبادئه، وجعلوا منها السبيل إلى تسنّم أكبر مناصب الدولة. وأسّسوا فريقًا من العلماء الكونفوشيوسيّين ما لبث أن صار أقوى طوائف الدولة، وانتشرت المدارس في شتّى أرجاء الوطن. يُلقَّن التلاميذ فيها فلسفة كونفوشيوس التي عكف على نشرها خليفته «مِنْ شِيس» مع غيره من العلماء الأوفياء تفسيراً وإيضاحا، وبقيت تلك المدارس والمراكز حاملة مشعل الحضارة طويلا حتى خلال القرون التي تردّت فيها البلاد في وَهْدة الانحطاط الخلقي والفساد السياسي.

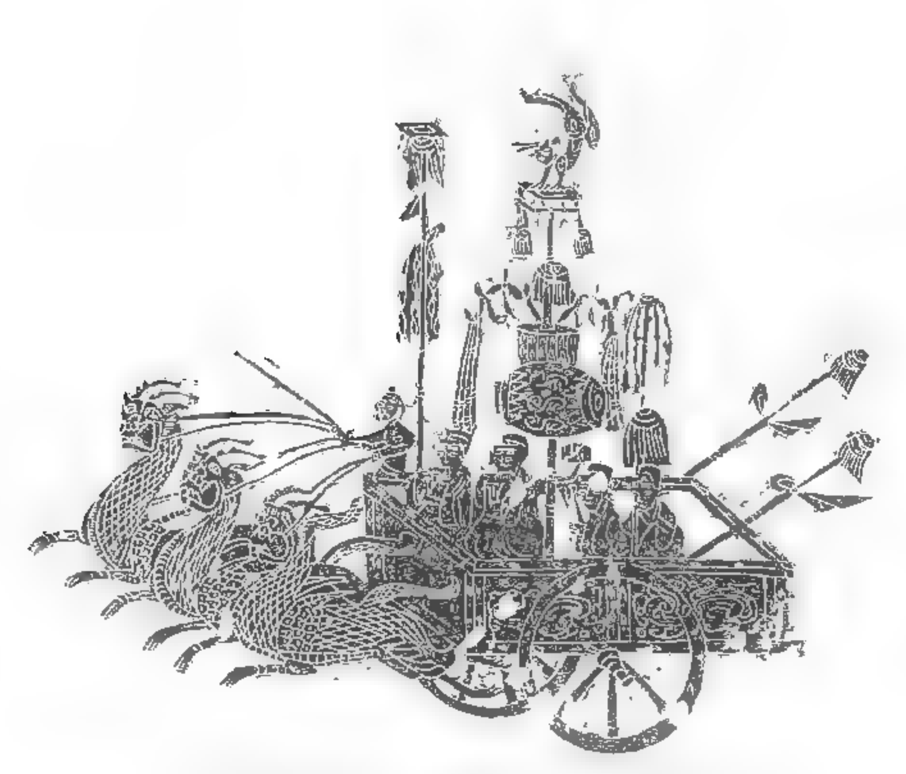
والثابت تاريخيا أن كونفوشيوس قد مُني في أخريات أيامه بخيْبة أمل مريرة، فلقد كان يؤمن ـ شأن غيره من الفلاسفة ـ بضرورة توحّد البلاد تحت حكم أسرة قوية عادلة، غير أن أمله المرموق لم يتحقّق حتى وفاته، ثم باء بالفشل بعد أن تمكّن مغامر وصولي ـ وُلد سفاحًا ـ يُدعى **شي هوانغ دي** من توحيد الصين المُنقسمة على نفسها، فأنشأ دولة الصين الموحّدة للمرةَ الأولى منذ قرونَ عدّة باسم إمبراطورية «**هان**» (٢٠٦ ق.م إلى ٢٢١م)، ولقّب نفسه باسم «**تشين شي هوانغ**». وكان دكتاتورا شرسًا لا يعترف بألوهيّة لغير ذاته، لكنه ـ والحق يُقال ـ صدّ عن وطنه غارات البرابرة المتاخمين لحدوده، وشيّد سوراً منيعا امتد ألفيْن وأربعمائة كيلومترا يُعدّ أضخم مبنى أقامه الإنسان على مرّ الزمن حتى غدا إحدى عجائب الدنيا السّبع. وما إن انتهى من تثبيت جذوره في السلطة حتى وجّه نشاطه إلى شؤون الإدارة، لكنه رأى ألاّ ينبني صرح المجتمع الصيني وفق تقاليده المألوفة أو على الاستقلال الذاتي للمقاطعات، بل وفق قواعد القانون من خلال حكومة مركزية قويّة. ومع أنه التزم بتشجيع العلم، إلاّ أنه اضطهد الأدب بصفة خاصة، وكان الشعراء والأدباء والمؤرخون والفلاسفة والمؤمنون بالفلسفة الكونفوشيوسيّة هم ألدّ خصومه لتبرّمهم بالقبضة الحديدية لحكومته المركزية التي انتهكت حريّة الفكر وتدخّلت في أدقّ شؤون الناس. وقد انزلقت طبقة المُشرّعين ورجال القانون المُنافقين إلى تأييد الإمبراطور والتنديد بمبادئ كونفوشيوس السياسية والحطّ من شأنها بحُسبانها خطراً داهمًا على الدولة؛ إذ إن التاريخ في

ظرها يخلو من نماذج تقومُ دليلاً على نجاح الحكومات التي تعتنق مثل هذه المبادئ الهدّامة. وتلك آراء ومحاولات عاودت الظهور مراراً في تاريخ الحكومات الصينيّة لكنها كانت ما تلبث أن تتهاوى وتنزوي. وكان أن أصدر الإمبراطور «**تشين شي هوانغ**» أوامره الإجرامية الشائنة بحرق جميع الكُتب الكونفوشيوسيّة والوثائق التاريخية، الأمر الذي أثار نفوس المواطنين وزاد تعلّقهم بها إلى حدّ عدّها كُتباً مقدّسة! وحين انقضى عهد «تشين شي هوانغ» اعتلى العرش إمبراطور تحلّى بالحكمة والتعقّل، فإذا هو يجمع الآثار والتعاليم الكونفوشيوسيّة كافة وينشرها في جميع المدارس الفكرية والمراكز الثقافية ويُقدّم القرابين إعلاءً لشأن كونفوشيُوس، كما أمر بنقش نصوص كُتبه القديمة على ألواح الحجر حتى غدت الكونفوشيوسيّة في نهاية الأمر عقيدة الدولة المعتَرف بها.

وقد ازدهرت الكونفوشيوسيّة خلال القرن الأول الميلادي، وحرصت الحكومات الصينيّة المتعاقبة على تطبيق المبادئ التي نادت بها على الرغم من منافسة البوذية والطاوية لها، إلى أن كان عهد أسرة «**طانغ**» المجيد، فأعادت للكونفوشيوسيّة سيرتها الأولى العاطرة ووهَجها المتألّق وأعلَتْ من شأنها. وما إن أطلّ حكم أسرة «**سونغ**» (٩٦٠ ـ ١٢٧٩) حتى طالعتنا الكونفوشيوسيّة بمبادئ جديدة متطوّرة طرحت جانب الاستغراق الرُوحاني الذي تنادي به العقائد الأخرى، منادية باتخاذ **المعرفة** وسيلة للتطوّر والتقدم، فنشأت مبادئ أربعة يدين بها كل كونفوشيُوسي هي: التبحّر في العلوم، والتمسّك بالأخلاق القويمة، والإرادة الحازمة، والالتزام بالسّماحة.

وشاءت الأقدار أن يكون «**منْ شيس**» ـ أرجح فلاسفة الصين عقلاً ـ هو خليفة كونفوشيُوس. وكان اسمه الحقيقي «**مانغ ـ كو**»، لكن الإمبراطور استبدل به اسم «**منغ دزهْ**» أي واهب العلم، ثم حُرِّف إلى «**منْ شيس**» على أيدي المؤرخين الأوربيين مثلما حرّفوا اسم «**كونْغ ـ فُو ـ دزِهْ**» إلى «**كونفوشيوس**».

* * *



شكل. مركبة احتفالية تجرّها التنانين المجنّحة، يعتليها بهلوانات وموسيقيون.

الماندارين

وكان اللقب الذي يُطلق على كبار رجالات الدولة خلال الحكم الإمبراطوري في عهد «أسرة تشينغ» هو «**الماندارين**»، وإن كان الاسم الصيني الأصلي هو «**يُوتُو نْخـوا**». ويرجع أصل لفظة الماندارين إلى البرتغاليين الذين نقلوها محرّفة عن كلمة «مانتري» التي تعني المستشار أو الوزير أو الحاكم عند أهل الملايو (ماليزيا الحالية). ومع انتهاء عهد موظفي الحكم الإمبراطوري في عام ١٩١١ انتهى استخدام هذه الكلمة تعبيراً عن كبار موظّفي الصين، على حين تبنّت أوربا هذا اللقب لتُطلق على كبار الموظفين من أصحاب النفوذ من باب التهكّم والسخرية. كذلك أطلقت عبارة «**لغة الماندارين**» على اللغة الفُصحى التي كان سكان العاصمة بكين والمناطق غير الساحلية من الصين الشمالية يتحدّثون بها بالرغم من تنوّع لهجاتها.

ومنذ عهد أسرة «**سونغ**» (٩٦٠ ـ ١٢٧٩) بدأ اختيار طبقة البيروقراطية الصينيّة ممّن يجتازون مسابقات عسيرة واختبارات دقيقة للكشف عن إلمامهم التام باللغة الصينيّة الكلاسيكية ـ رغم أنها لغة ميّتة ـ فضلاً عن علوّ كعبهم في تعاليم الكونفوشيوسيّة والفلسفة والأدب والتاريخ، وهو ما لم يكن مُتاحاً إلاّ لأبناء الأسر الموسرة، ومن هنا كانت فئة الماندارين تنحدر من أعلى طبقات المجتمع. غير أن الإمبراطورية ما لبثت أن وضعت نظاماً يحُولُ في الوقت نفسه دون انتشار «مراكز القُوى» الشخصية وتفاقم نفوذها، فلم يعُدْ يُسمح للماندارين بتولّي السلطة في موطنه الأصلي الذي نشأ فيه ولا بالخدمة في إقليم واحد أكثر من سنوات ثلاث، وهو ما أدّى إلى تنقّل «الماندارين» بين أنحاء الإمبراطورية شاسعة الأرجاء وتقليص ارتباطه بالنزعة الإقليمية، كما ولّدت اللغة المشتركة والثقافة المشتركة بين أفراد هذه الفئة رابطة الوصْل بين أنحاء الإمبراطورية. ومن هذا المُنطلق استخدم الأوربيون مصطلح «**أسلوب الماندارين**» مجازاً للدلالة على الأساليب الأدبية المتّسمة بالجزالة وأناقة التعبير، والراقية فصاحةً وبياناً.

* * *

سمات الفن الصيني

ويتميّز الفن الصيني الذي ارتقى إلى القمة بين الفنون العالمية بإسباغه «الخيال» على كل ما هو جوهري وسامٍ في الطبيعة، وتغليبه لكل ما هو «روحاني» على ما هو مادي، وتحريكه لخيال المشاهد عن طريق الإيحاء، فضلاً عن براعة التكوين ورقّة التصميم. وما من حضارة تطورت بمثل هذا التكامل المتّصل الذي حَظيتْ به حضارة الصين، فإذا هذا الاتصال والتواصل ينعكس على فنونها. فلقد مرّ الفن الصيني عبر القرون المتعاقبة بتطور لم ينقطع لسببين: أولهما اتساع مساحة البلاد وقدرتها على امتصاص الغزاة الأجانب، وثانيهما أثر الطاوية والكونفوشيوسية والبوذية مجتمعة، فإذا الصّيغ الفنية الراسخة تستمرّ ونادراً ما تختفي أو تغيب. وما فتئ الفنانون على مر الأجيال يحاكون تصاوير الأسلاف التليدة، كما كانت نُقُش الأواني الخزفية هي المُشتقّة اصطناعياً لتبدو وكأنها قديمة قِدم منجزات الماضي العريق. ويسترعي انتباهنا أن الفن الصيني نشأ ـ إلاّ فيما ندر ـ كي تكون منجزاته في حوزة الأثرياء والعلماء والرهبان والأباطرة عوناً لهم على الاستغراق في تأمل الموضوعات الدينيّة والشاعرية.

وبينما لم يستسغ الفنان الصيني أذواق الفنون الهندية التي لا تتّفق ومزاجه، فقد استعار من بدو السُّهوب الآسيوية الشمالية أسلوباً رقيقاً حفلت آثاره على تصميمات المشابك الرشيقة وأشكال الحيوان والطيْر التي زخرت بها إبداعات الصين الزخرفية كالحرير المُوشّى والخزفيات والعاجيّات واليشْبيّات التي اشتهرت بها على مرّ السنين. كما اشتملت لفائف التصوير الصيني على قيم معنوية تنطوي على أبعاد روحيّة يدور أغلبها حول

مشاهد الطبيعة، مع تحويرها تحويرا لا يَبْعُدُ بها عن تفاصيلها الرئيسة تبرزُ معه أهمية الخطوط ولمسات الفرشاة، مع تهميش لشأن الإنسان الذي لايشغل في هذه اللوحات إلاّ مساحة متواضعة تُوحي بضالة قدْره وسط الطبيعة العملاقة الطاغية التي تهزّ المشاعر بسطْوتها وانفساحها، وبجبالها المسنّنة تسبحُ حول قممها الغيوم، وبصخورها المتعرّجة على شكل الدوّامات، وبأشجارها ذات الجذوع الهَرِمة الحافلة بالعُقَل.

ويُطلقُ المصوّرون الصينيّون على لمسات الفرشاة التي يمو معها الشكل خالقًا حدوده من ذاته دون تأكيدها بخطوط مُحوِّطة (حاضنة) اسم «**لمسات الفرشاة المباشرة**». ومن المعروف أنه إذا ما مسّت الفرشاةُ الورق فلا سبيل بعد ذلك إلى تعديل ماخطّته، ومن هنا اعتمد الفنان الصيني دائما على ما اختزنه في مخيِّلته من صور، فتنْدفعُ فرشته في عمليّة بنائية متتالية بلا توقّف، تتبع منهجًا مُحكما يُنَمّي فيه الشكل نفسَه بنفسه دون وجود تصميم مُسْبق للشكل إلاّ في ذهن الفنان، وهو النهج الذي دَرَجَ الصينيّون على أن يُطلقوا عليه من باب الدّعابة والتفكّه اسم «التصوير اللاّعظمي»[٥].

وقد وُفِّق الصينيّون في التعبير عن أعمق ما في وجدانهم من أحاسيس يَغْلُبُ عليها الطابع الرومانسي من خلال مشاهد الطبيعة التي كانوا يستشعرون صلتها الوثيقة بعالم اللانهاية ويحاولون تسجيل كل ما يعتريها من تغيّرات تطرأ عليها بسبب اختلاف المواسم والفصول وتقلّب ظروف المناخ. حتى أسفر نشاطهم عن رصيد هائل من اللوحات التي تصوّر الجبال والوديان والأنهار والغابات، فإذا أشجارهم تبدو وارفة متألّقةً في الربيع، راعشةً في الشتاء، شامخةً مع الأنسام الهادئة، منحنيةً جرداء الغصون أمام الرياح، حافلة الجذوع بالعُقَل التي تتجلّى خاصة في شجر السفرجل. وتكشف هذه الحصيلة العزيزة من اللوحات عن قُدرة المصوّر الصيني على التركيز حتى لكأنه يُصوّر الكون موجزا في ذرّة من الغبار، أو يُشكّل الفردوس كلّه في زهرة بريّة واحدة. كما تكشف أيضا عن عبقريته في دراسة مشاهد الطبيعة وانتقاء الجوانب القادرة على التأثير في المُشاهدين مُرهفي الحسّ مثله، وعلى تأكيد الانطباعات التي يريد نقلها لمشاهدي لوحاته. من ذلك ما نَسْتَشفّه من غلالات ضبابيّة وغيوم حول سفوح الجبال وقممها، وإبراز الرُّبى والصخور - التي هي عند الصينيّين بمثابة «عظام الأرض» - تعبث بها عوامل التعرية فتبدو إسفنجية الشكل آنًا وشُعَبًا مرجانية آنًا آخر، تنحدر المياه عليها لتنساب في جداول هادئة ملتوية كغدائر الشّعر المضفور الرامزة إلى الخير والودّ وسط هذه المشاهد النابضة بالشاعرية والإيحاءات الدالّة. ذلك أن الفنان الصيني القدير يصوّر هذه الإبداعات جميعا وكأنه يُطالعها من علٍ، تاركا تفاصيل المشهد وألوانه تتداخل وتتضافر مُشكّلةً عالما من الرؤى الغائمة المُنداحة على أفق بعيد يتلاشى أحياناً في فراغ الخلفيّة اللاّنهائية.

وقد اتخذ التصوير الصيني أشكالا أربعة: أولها **الصور المنفّذة بأسلوب الفريسكو الجاف**[٦] **على جدران المعابد والمقابر والقصور**، وثانيها اللفيفة المعلّقة «**كاكيمونو**» التي تُبْسَط مُتدلِّيةً فوق الجدران، وثالثها اللفيفة المطويّة «**ماكيمونو**» التي تُبْسَط جزءا جزءا من اليمين إلى الشمال فوق المنضدة، ورابعها مضمّ الصّور «**الألبوم أو المرقّعة**» (**تسيهْ يهْ**) الذي يحوي صورا منفصلة كما لو كنت صفحات في كتاب. وجرت العادة بأن يضمّ هذا الألبوم روائع اللوحات المصوّرة القديمة بعد تثبيتها به، وتكون عادة صغيرة المساحة أو منتزعةً من المراوح، أو أجزاء سليمة من صور كبيرة نادرة مُهترئة، أو صورا رُسمت خصّيصا للحفظ في الألبوم الذي قد يضمّ ستّا أو ثماني أو عشر لوحات، ولا يُخرجه صاحبه من صدوق خزانته المصنوع من خشب الكافور ذي الرائحة العَطِرة النفّاذة الواقية من تسرّب الحشرات إلاّ لِمامًا في المناسبات الخاصة لعرضه على ضيوفه الحميمين مُباهيًا وترويحًا عنهم وإدخالا للبهجة على نفوسهم. ومن المعروف أن هذه الألبومات قد شاعت بصفة خاصة في عهد أسرتيْ «**مينغ**» و«**تشينغ**».

الفصل الثاني

مسيرة الفن الصيني عبر الأسرات الحاكمة

لما كان المؤرّخون يُجمعون على وجوب ردّ الآثار الفنية إلى عصورها وفق تسلسل الأسرات الحاكمة، لاسيما في الصين واليابان، لذا كان لزاما علينا أيضا التعريف بتلك الأسرات الحاكمة كما عرّفنا بالعقائد كي نجمع بين الأصل والفرع هنا وهناك. ومن الثابت أن أولى مُنجزات الفن الصيني كانت أوعية برونزية تُستخدم في الشعائر الدينية تلتصق على جوانبها أحيانا أقنعة سحريّة على شكل طائر أو حيوان تمنح الحماية لأرواح أصحابها. وقد رعَتْ أسرة «چُوه» (١٢٠٧ ـ ٢٥٦ ق.م) صانعي هذه التحف البرونزية، مما شجّع على تدفّق فنّهم بالحيويّة التي تبدو في تمثيلهم للحيوانات الواثبة المُنقضّة، غير أن الزمن لم يحتفظ لنا بأيّ لوحة مصوَّرة من تلك المرحلة المبكّرة.

وخلال الإمبراطورية الصينية الأولى تحت حكم أسرة «هان» (٢٠٦ ق.م ـ ٢٢١م) شرع الفنانون يرسمون بخطوط براح مندفقة تتفجّر بنفس الطاقة التي انطوت عليها فنون أسرة «چُوه»، كما قُدّر لفن التصوير الصيني فوق اللفائف أن يتطوّر ليغدو فنّا خالدا. ولما كانت تعاليم كونفوشيوس والفلسفة الطاويّة حينذاك ذات أثر بالغ في حياة الشعب الصيني، لذا كانت معظم التصاوير التي حفظها لنا الزمن مستوحاة من تعاليم الكونفوشيوسيّة والطاويّة وتجنح نحو تصوير حياة القوم، فلم تكن المناظر الطبيعية مما يستهوي فنان ذلك العهد المبكّر الذي كان مشغولا أساسًا بنشاط الإنسان من حوله. كذلك أخذ الفنانون في عهد هذه الأسرة يستخدمون أساليب النحت التي وَفَدت إليهم من الشمال الغربي، فنَحتُوا شخوصًا تحظو برشاقة، كما خلّفوا تماثيل منمنمة بالغة الطرافة للإنسان والحيوان ـ قد تُثير أشكالُها الضحك أحيانا ـ أَوْدَعُوها المقابر.

وتميّزت الحركة الفنية خلال الفترة ما بين عامي ٥٨٩ و ٦١٨ م بالاندفاع الحماسي إلى تشييد المعابد البوذية والطاوية. وإذا كان الزمن لم يحفظ لنا لوحات دينيّة من هذا العهد داخل الصين نفسها، فقد حفظ لنا بعض هذه التصاوير على حدود الصين الغربية وفي كوريا ووسط آسيا، لتمدّنا بومضة نستطيع على ألَقها التعرّف على فن التصوير خلال تلك الحقبة.

وبعد سلسلة من المنازعات والفُرقة خلال القرن السابع توحّدت الإمبراطورية الصينية للمرّة الثانية على يد «أسرة طانغ» (٦١٨ ـ ٩٠٦م) فاستتبّ الأمن وعرفت البلاد طَعْم السّلام وساد الرخاء. حتى غدت مرحلة الفن خلال القرون الثلاثة التي استغرقها حُكم هذه الأسرة توازي في أهميّتها وأثرها مرحلة فنون «عصر النهضة الأوربيّة». وكلما ازدادت الصين ثراء ازدادت فنونها رهافة وانفتحت أبوابها أمام التأثيرات الأجنبية بصورة لم يسبق لها مثيل. وكانت البوذية قد اجتذبت إليها أعدادًا وفيرة من مواطني الصين، وإذا موجات المُبشّرين تتدفّق من الهند البوذية نحو الصين خلال حكم «أسرة طانغ»، وإذا هم ينحتون في بعض الجبال والصخور النائية معابد وكهوفًا على غرار ما خلّفوه وراءهم بالهند. وزُيِّنت هذه وتلك باللوحات المصوَّرة والمنحوتات، بعضها بالأسلوب المتأثّر بالمدرسة الهيلينستيّة أو المتأغرقة (وأقصد بها محاكاة الإغريق في أسلوب حياتهم وثقافتهم والدلالة على ظاهرة التحام الشرق بالغرب التي سادت في تلك الحقبة حين كانت الحضارة الإغريقية هي السّمة الغالبة في العالم المأهول بأسْره)، والبعض الآخر على هيئة الشياطين الحارسة الضخمة بأسلوب مُمْعن في نزعته التلفيقيّة، شديد الاحتشاد بالحركة والطاقة المتفجّرة. وبمرور الوقت صار النحت البوذي أشدّ إتقانا واهتماما «بالتجسيم»[٧]، فاكتنزت الوجوه واستدارتْ، واكتستْ الشفاه بلون الورد، واتخذت العيون شكل السّمكة، بينما تدلّت طيّات الشّحم تحت الذقون. وغدت ملامح الوجه أكثر تعبيرا عن الإنسان. كما تسلّل الطابع الحسّي

إلى الفن الصيني للمرة الأولى، فبعد أن كانت الثياب تُخفي معالم الجسد من تحتها أصبحت تُسْهم في إبراز تفاصيله، ودبَّت الحركة في أشكال الشخوص بعدما كانت ساكنة، فضلا عن ذيوع الألوان الزاهية التي تعكس أثر الذوق الهندي الوافد، وظفرت الموضوعات الدنيوية بقدر كبير من اهتمام الفنانين، كما شاعت مشاهد حياة البلاط المرفّهة. وفي عهد أسرة «طانغ»، نشأ **التصوير بالمداد الأسود** للمرة الأولى، وهي التقنيّة الرفيعة التي حظيت بالعناية والتطوير في عهود الأسرات التالية، فضلاً عن ذيوع ظاهرة التخصُّص بين الفنانين، فبرز من بينهم مَنْ تخصّص في رسم الخيل ومَنْ تخصّص في رسم النساء، إلى غير ذلك من الموضوعات.

وأعقب سقوط أسرة «طانغ» حقبة من الاضطرابات والفوضى استغرقت أربعة وخمسين عاما اكْتوَت فيها الصين بسلسلة من الحروب الأهلية، وانتشر خلالها تصوير المناظر الطبيعية الأحادية اللون (الأسود)[٨]. وبينما اهتم بعض الفنانين بتصوير مشاهد الحياة اليومية، اتجه آخرون إلى تصوير الطير والأزهار، وذهب فريق ثالث إلى تطوير أسلوب تصويرهم للشخوص والكائنات، كما اعتمدوا أسلوب «التصوير اللاّعظمي» الذي تنمو أشكاله بلمسات الفرشاة المباشرة التي يُحمِّلها الفنان عبء بناء الشكل المنشود فوق سطح اللوحة خالقةً حدودها من ذاتها دون تأكيدها بخطوط محوّطة، وتُعرف هذه الحقبة بـ **«عصر الأسرات الخمس»** (٩٠٧ ـ ٩٦٠م).

وشهدت الصين في عهد **«أسرة سونغ»** (٩٦٠ ـ ١٢٧٩م) أضخم التطورات التي لحقت بفن التصوير الصيني؛ فشاع تصوير الشخوص الآدمية وبصفة خاصة تصوير الرهبان، وصُوِّرت النساء وهنّ يرعين أطفالهن أو ينسجن الحرير أو يتلقّين قواعد السلوك، كما أشار أحد الأباطرة بتصوير جياده الأثيرة، والتزم التصوير الدقّة المتناهية لبثّ الحياة في مشاهد الطبيعة. كذلك ظهر نهجٌ جديد لتصوير المناظر الطبيعية غدا أروع إنجازات الصين، إذ احتضنته ورعَتْه العقيدة الطاويّة التي اعتنقتها كثرة من سكّان الجبال والغابات في الصين الجنوبية حيث يغمر الضباب أكواخهم وتهطل الأمطار عليهم معظم أوقات السنة، فآمنوا بأن وراء هذا الضباب الكثيف والفضاء الوسيع والخُضرة الناضرة طاقة أو قوة تُدعى **«طاو»**، أي السبيل، ومن ثم أدار الفنانون ظهورهم للسياسة وحياة الدّعة متفرّغين لتأمل الجبال والغابات والأنهار والبحيرات. وكان تأثير «العقيدة» في «الفن» جليّا بعد أن أحاطَتْ الفنانين ومنجزاتهم بتقدير وتبجيل لم يحظ بمثله فنّانو اليونان القديمة أو أوربا حتى مطلع عصر النهضة. ومن هنا كان الصينيّون أول شعب في التاريخ نظر إلى فن التصوير بوصفه مهنة رفيعة، فأنْزلوا المصوّر نفس منْزلة الشاعر المُلْهم. فليس ثمة ما هو أسْمَى من التأمل السويّ والتبصّر في الحقائق لساعات بلا نهاية، كما هو نوع من التدريب الذهني اعتاد أهل الشرق الآسيوي أن يُولُوه أهمية قد تفوق أهمية التدريب البدني. وهكذا استُخدم الفن الديني في الصين في خدمة «التأمل» أكثر منه لرواية قصة بوذا أو لتلقين عقيدته، بخلاف استخدامات الفن المسيحي خلال العصور الوسطى. ونشأت خلال القرنين الحادي عشر والثاني عشر طبقة **«العلماء الموسيقيين الشعراء المصوّرين الخطّاطين المجوّدين»** الملمّين بجميع جوانب الثقافة والفنون، ظهرَ من بينهم مَنْ كرَّس جهوده الفنّية كافةً لتصوير موضوع واحد فحسب قد يكون أعواد البامبو، واستنبط آخر تقنيّته الخاصة الذاتية في استخدام الفرشاة مطّرِحًا الخطوط والحواف المحوّطة[٩] مُشكِّلاً مناظره الطبيعية من بُقع المداد بدرجاته المتنوّعة. وكان هذا وذاك من إبداع مؤسِّسي مدرسة أسرة **«سونغ الشمالية»** الذين ينتمون جميعًا إلى طبقة المثقّفين **«اللتراتي»**[١٠] المتأثرة بالفلسفة البوذية والكونفوشيوسية.



وكانت ممارسة التأمل العميق في موضوع معيّن يستغرق فيه ذهن المرء حتى لينشغلَ تماما عن أي موضوع آخر ـ بل وينشغل عن أحواله الشخصية ـ في سبيل بلوغ ذُرى المعرفة و«الاستنارة» تُمثّل أحد التقاليد الهندية العريقة. وقد نشأ هذا التقليد على يد «**جُوتامَه بوذا**» الذي ارتقى إلى مرتبة «الاستنارة» بعد مواصلة التأمل تحت شجرة «بو» (تين المعابد أو الأثأب)، ومن هنا غدت **ممارسة التأمل** طقسا جوهريا من طقوس العقيدة البوذية. وإذا كان أسلوب التأمل قد انتقل إلى الصين مع العقيدة البوذية في القرون الأولى الميلادية، فإنه لم يطرح ثماره إلاّ قُرب أفول القرن السابع حين أنشأ الكهنة المستغرقون في التأمل جمعيّة رهبانية في **هُوبِـي** بأحد الجبال الصينية الشرقية. ومن هذا المُعتزل الجبلي انطلق الرهبان المتأمّلون ينشرون مذهب «**تشان**» الباطني في أنحاء الصين، إما بالانتماء إلى جمعيات رهبانية قائمة بالفعل، وإما بتأسيس جمعيات جديدة. ويطّرح مذهب «**تشان**» الكلمة المكتوبة ارتباطا بنظرية غير مدوَّنة تنتقل فيها الأفكار من ذهن إلى ذهن لتَسكُن قلبَ الإنسان الذي يمكنه إذا ما تعمّق طبيعتَه بلوغ رتبة الاستنارة البوذية. ومن المعروف أن مؤسّس مذهب «تشان» البوذي هو الراهب الهندي «**بُوديهارْما**»، ويُقال إنه كان أميرا هنديا وفَد على الصين في مطلع القرن السادس بعد ترحال وتجوال طويلين. أما مَنْ نقل مذهب «تشان» إلى اليابان فهو الراهب «إيساي» عام ١١٩٢ حيث حُرِّف نُطق اسم المذهب إلى «زنْ» بدلا من «تشان».

وكان «**كوان هسُيُو**» (٨٣٢ ـ ٩١٢) هو أول عظام الفنانين من بين أتباع مذهب «تشَان»، وكان راهبًا مصوِّرًا وخطّاطًا وشاعرًا ذاعت من بين أعماله لوحة «**الأرَاهطَة الثلاثة**»[11] المشهورة ـ جمع أرْهاطْ ـ (لوحة ٣) والتي تحمل الكثير من الخصائص الجوهرية لفن التشان. وتَصوِّر اللوحة الأراهطة الثلاث، حيث يبدو أحدهم مُمْسكا بمُصَلصلَة على شكل عُلْبة أسطوانية الشكل يخترقها عمود، وبجَوّفها حصًى ليُصَلْصل بها في مصاحبة تراتَيل الكهنة، في حين يُمسك أرهاط آخر بالة وتريّة يستخدمها في الغرض نفسه. وحلال عهد أسرة «طانغ» برز بعض الفنانين الذين انفردوا باطّراح الأساليب التقليدية لفن التصوير الصيني، مؤثرين نهج التصوير الأحادي اللون، كما انطلقوا يصوِّرون بالفرشاة أشكالاً مُجْملة مبسَّطة طليقة ينمو معها الشكل خالقًا حدوده من ذاته دون تأكيدها بخطوط محوّطة، وهو ما أطلق عليه فيما بعد من باب المزاح «التصوير اللاّعظمي» كما سبق القول. وقد ذاع استخدام هذه الوسائل غير المطروقة في التصوير خلال عهد «الأسرات الخمس» الصينية وعهد أسرة «سونغ»، وحظي أولئك الفنانون بتشجيع نُقاد الفن الذين أطْلقوا عليهم اسم «**الفئة الطليقة من القيود**». وكان التصوير بالمداد الأحادي اللون بدلاً من التصوير بالألوان يتّفق وروح مذهب تشان القاضي بالبساطة، وبالنزول بالألوان المتعدّدة التي ينطوي عليها عالمنا الظاهري إلى درجتيْ الأسود والرمادي فحسب. ومنذ صورّ «**كوان هسُيُو**» لوحة «الأراهطَة الثلاثة» ربطت وشائج وثيقة بين الأسلوب غير المألوف بالمداد الأحادي اللون وبين



لوحة ٣. كوان هسُيُو: الأراهطة الثلاثة. ويبدو أحدهم ممسكا بمُصَلْصلَة على شكل عُلبة أسطوانية الشكل يخترقها عمود ويجوّفها حصًى ليُصَلْصل بها في مصاحبة تراتيل الكهنة، على حين يُمسك أرهاط آخر بآلة وترية يستخدمها في الغرض نفسه. المكتبة الوطنية الصينيّة. بيجنغ

الموضوعات التي يُؤْثرُها التشانيّون، ومن هنا ترك هذا الفنان طابعه واضحًا على كثرة من فناني التشان الذين خَلَفوه. ولمّا كان فنّانو التشان على صلة وطيدة بالعالم الدنيوي، فقد استوحوا أفكارًا وموضوعات لم تكن لتخطر على بالهم لو أنهم أمضوا حياتهم كلها داخل أسوار الرهبنة بأديرة التشان. والعكس كذلك صحيح، فالكثير من أفكار التشان البوذيّة قد تسلّلت إلى مدرسة المثقّفين **اللتراتي**، بل كان لها تأثير ملموس على بعض الفنانين الأكاديميّين. وكان نتاج ذلك صورا تُمثّل موضوعات تشانيّة نمطية مصوَّرة بواسطة فنانين لم يكونوا أنفسهم كهنة تشانيّين، كما كانت ثمة صور دنيويّة رسمها فنانون تشانيّون.

ولما كان مذهب تشان يتّبع نظرية منقطعة الصلة بالكتب المقدّسة، فقد أعْرضَ القائمون عليه عن نصوص أسفار **السُوترا**[١٢] التي كان البوذيّون الأوائل يعتقدون أنها تضمّ عظات بوذا المقدّسة، وبهذا أداروُا ظهورهم لمجموعات الأسفار المتراكمة التي كانت تشكّل مصدر الوحي والإلهام للفنانين البوذيّين. وكانت المداولات السرّية الخفيّة بين رُعاة مذهب تشان قد أسفرت عن مذهب باطني ينْحُو إلى تأويل نصوص أسفار السُوترا البوذية والشعائر الدينية إلى معان باطنية واعتبارها رموزًا لحقائقَ خفيّة لا تستند إلى قواعد مدوّنة. ومن ناحية أخرى يذهب فريقٌ من المؤرّخين إلى أنه إذا كانت بعض الاعتراضات على الأسفار المدوَّنة قد ظهرت بين وقت وآخر، فلم يكن ذلك مُوجّهًا في حقيقة الأمر ضدّ أسفار دينيّة، بل ضدّ أسفار أدبيّة متأثّرة بالعقيدة التشانية غير المدوَّنة. وبوسْعنا الاستشهاد بمقابل لهذه الحركة المعادية للإبداعات الفنّية المتأثّرة بالعقيدة الدينية بحركة **تحطيم الصور البيزنطية**[١٣] (٧٤١ ـ ٧٧٥م) التي استهدفت القضاء على اتجاه فنّي وليد الكنيسة المسيحية المبكّرة. والحق أنه لم يثبت بدليل قاطع قيام مثل هذا اللون من التعصّب ضد الإبداع الأدبي والفني التشاني لا في الصين ولا في اليابان، وبخاصّة على هذا النحو الصارخ الذى بلغ حدّ تحطيم أيقونات أو صور فنيّة تحظى بنوع من الإجلال والتقديس. وليس ثمة دليل أيضا على أن حركة تشان البوذيّة قد خضعت لفكرة «تقديس الصور» التي أدّت دورًا بارزا في غيرها من النِّحل البوذيّة.

وفي عام ١١٢٦م، استولت قبائل التتار على عاصمة أسرة «**سونغ الشمالية**» وغدت بكين عاصمة لهم، فاتجهت السلطات الصينيّة جنوبًا حيث اتخذت عاصمتها في عام ١١٣٨. وما كادت بضع سنين تنقضي حتى ازدهرت مدرسة «**سونغ الجنوبية**»، وبدأ ما يُعرف في تاريخ الفن باسم «**الحقبة الكلاسيكية لتصوير المناظر الطبيعية الصينيّة**» التي نما فيها تأثير معتقدات الفلسفة البوذية التي تنادي بأن «**الآلهةَ حالَّة في الوجود كله بما يَغْمُره ويغْشَاه**». ومن هنا أسفرت عمّا شكّل «**مدرسة تصوير المناظر الطبيعية**». فإذا ما اقتنع الفنان بأن كل ما في الحياة الدنيا باطل الأباطيل وقبْض الريح، كان طبيعيا أن ينصرف عن البهرجة الظاهرية للألوان والتفاصيل الدنيوية الزائلة، مكرِّسًا فنّه للتعبير عن الحقيقة الدّفينة المكْنُونة من خلال المناظر الطبيعيّة الأحادية اللون (مونُوكرُوم) حيث يظفر الفراغ والعمق في هذا الطراز من المناظر الطبيعية بأهمية قصوى. ومن هنا كان شُغْلُ الفنانين الشّاغل التركيز على اكتساب قُدرة الإيحاء بالفراغ، وغدا الهدف الأمثل للفنان أن ينقل أكبر قدر من المضمون بأقلّ جهد من الفرشاة. وكان بديهيا أن تظفر درجات المداد وأطيافه فوق سطح اللوحة بعناية ملحوظة.

وكان **جنكيزخان** زعيم المغول قد غزا شمالي الصين عام ١٢١٤، وتلاه حفيده **قوبلايْ خان** فغزا الصين الجنوبية عام ١٢٧٩ وأوقع الهزيمة بأسرة «سونغ الجنوبية»، وأنشأ أسرة مغولية تحكم الصين باسم «**أسرة يُوان**» اتّخذت من بكين عاصمة لها وكان **قوبلايْ خان** حاكمًا مستنيرًا، فأسّس «الأكاديمية الإمبراطورية للفنون» التي دعا إليها كبار الفنانين الصينيّين، وبصفة خاصة مصوّري مدرسة «سونغ الجنوبية». وفي عهد هذه الأسرة ـ التي ظلّت تحكم الصين من عام ١٢٧٩ حتى عام ١٣٦٧ ـ نُودي ببَعْث شخصية العالم الفنان الأديب الموسيقي الشّاعر

الخطّاط المعروفة باسم «ونْ چنْ خُوَا» من جديد على أيدي طبقة الأدباء المثقّفين «اللتراتي»، فإذا هم يبتكرون أسلوبًا بارعًا شاعري الإيحاء في تصوير ألسنة الأرض المُمتدة في البحر وتلاشي الضّباب المُتدرّج والقمم السامقة والمساحات الشاسعة المترامية. وخلال هذا العهد أيضا أضاف الفنانون من الرهبان البوذيّين إلى التصوير الديني ألقًا من بصيرتهم النّافذة الباحثة عن الحقيقة الخافية وراء المرئيّات، وأدّت تقنيّة «المنظور الفراغي»(١٤) دورًا بارزًا في الإيهام بالفراغ عن طريق التدرّج اللّوني في رسم الموضوعات المتراجعة صوب خلفيّة اللوحة بما يعكس الجو العام وينقله إلى إحساس المُشاهد، كأن يصوّر الفنان مساحات من الضّباب تحجب قمم الأشجار أو سفوح الجبال والصخور لتكثيف الإحساس بالارتفاع. ولقد سيطر مصوّرو المناظر الطبيعية خلال القرن الرابع عشر على زمام التصوير الصيني بشكل جليّ، وتَخَصَّص بعضُهم في رسم أعواد البامبو مستغلّين تباينات المداد اللونيّة لتحقيق أثر درامي مثير، كما اتجه بعضهم إلى اليابان حاملين معهم تقنيّة التصوير الصيني وتقاليده.

وبعد ثمانين عاما من الحكم المغولي، استولت «أسرة مينْغ» (١٣٦٨ ـ ١٦٤٤) على السلطة في الصين، فأغلقت على الفور الحدود في وجه الأجانب. واستمرت هذه العزلة حتى مطلع القرن السادس عشر، بذلت السلطات خلالها كل ما بوسعها لتنمية الزّهو القومي بالتراث الصيني. وبدلا من الاهتمام بالقيم الأجنبية والتأثّر بها، وجّه الصينيون عنايتهم إلى تراثهم الحضاري الذي تجلّى في مجال التصوير في النزوع نحو محاكاة أساتذته وأساطينه القُدامَى في عهديْ أسرة «طانغ» وأسرة «سُونغ»، فإذا البعض يتخصّص في تصوير أعواد البامبو والبعض الآخر في تصوير أزهار البرقوق الرمز الصيني المعبّر عن الربيع. على أن النزعة التوفيقيّة(١٥) التي سادت في أواخر حكم أسرة «مينْغ» دفعت بعض الفنانين إلى الالتزام بقوالب محدّدة في فن التصوير أسفر عن افتقار مصوّراتهم اللاحقة إلى روح الخلق والابتكار الفردية التي لازَمَتْ المصوّر الصيني على الدوام.

وما كاد الضعف يدبّ في أوْصال أسرة «مينغ» حتى انتهزت قبائل «المانشو» في الشمال الفرصة السانحة، فقضوا عليها في عام ١٦٤٤ وأسّسُوا «أسرة تشينغ» (١٦٤٤ ـ ١٩١١) واحتفظوا ببكين عاصمة لهم. وبرغم اشتغال الأباطرة طويلا في إخماد حركات التمرّد في البلاد فلم يتوقّف الفنانون الصينيون عن مواصلة تصوير لوحاتهم. وكان الفنانون العظام من فئة المثقّفين «اللّتراتي» الذين أطلق عليهم «أربعة الوانغ الشوامخ» هم المُقرّبين إلى البلاط. وقد استظلّت كثرة من الفنانين بجميل رعاية الإمبراطور «تشي ينْ لُونْغ» الذي كان مولعًا بأسلوب التصوير الأوربي، فشجّع مصوّري القصر على محاكاته، كما دعا إلى بلاطه بعض الفنّانين اليسوعيّين الغربيّين. ومن الثابت أن بعض المصوِّرين الصينيّين قد وُفِّقُوا إلى ابتكار أسلوب يجمع بين أسلوبيْ الشرق والغرب، غير أن التأثير الأوربي ما لبث أن أدّى إلى اضمحلال التصوير الصيني، فمنذ القرن التاسع عشر اشتدّ الصراع بين التقاليد الصينية والغربية لا في ميدان التصوير وحده بل في سائر المجالات الثقافية.

* * *

أثر الفن الصيني في الفن الإسلامي

وما من شك في أن ثمة انطباعًا عميقًا خلّفه التصوير الصيني على كبار رُوّاد الفن الإسلامي من أهل فارس، إذ جرت العادة في الأدب الفارسي أن يكون معيار تقدير المستوى الفني بمقارنته بالفن الصيني ولا أدلّ على أهمية العلاقات بين الصين وفارس في مستهل القرن الخامس عشر فيما يتّصل بالتصوير من أن شَاهْ رُخْ (١٣٧٧ ـ ١٤٤٧) الابن الرابع لتيمورلنك قد أوْفدَ فنانا مصورًا هو غياث الدين بين مبعوثيه من السفراء إلى إمبراطور الصين، وكلّفه تسجيل ما يراه مثيرا للاهتمام خلال رحلته. وامتد هذا الاهتمام بالتصوير الصيني إلى الموضوعات التي تناولها الأدب، مما أسفر عن تأثيره الدائب في التصوير الفارسي، وكذلك في التصوير المغولي



شكل ١. طبق صيني أبيض ذو زخارف زرقاء مزجّجة يتوسطها حيوان تشي ـ لين

الهندي الذي كان يقفو أثره. ولقد عدَّد الجُغرافي ابن الوردي في منتصف القرن الخامس عشر الفنون التي تميَّز بها أهل الصين، ومنها: «الخزف الصيني والتماثيل الصغيرة المحفورة وتصويرهم الرائع ورسومهم للأشجار والحيوان والطير والأزهار والفواكه في مختلف المواقف والأشكال حتى لكأنها لا يُعْوزُها غير الروح والنطق»!

كذلك أضافَ الفنان الصيني إلى مَشاهد الطَّبيعة الباعثة على التَّأمُّل والتخيُّل مَجْموعة من الحَيَوانات الخُرافيَّة يَتصدَّرها «التِّنين» ـ رمز الخَيْر والرِّفعة ـ وهو كائن مُلفَّق له جَناحا نَسْر وذَيْل أفْعى تكْسو جسده حراشيف السَّمك وينفث اللَّهَب من فمه، وقد يبرز له قَرْنان، ومخالبه كمخالب الأسد، غير أن عددها يختلف من تنِّين إلى آخر، فهي خَمْسة لتنِّين الإمْبراطور، وأرْبَعة لتنِّين الأمير، وثلاثة لمَنْ هُمْ دُونهما. وبَعْد التِّنين نرى طائر العَنْقاء أو الفينيكس (فن هُوان) ـ رَمز الخُلود ـ وله جسد تنّين ورأس ديك، وقد استْلهَمَه الفُرْس في تَصْوير طائر السِّيمرغ الخُرافيّ. ثُم يأتي حيوان «التّشي لين» وله رأس أسد وجسد جواد، وينبت في جَبْهته قَرْن وحيد كالكَرْكَدَّن، وتنبثق من جسده أجنحة كقطَع السَّحاب المُمزَّق بالبُروق، وكثيرا ما نُصادف صُوَره على الأواني والأوْعيَة الخَزَفيَّة (**شكل ١**). وهناك حيوان «الباتيسي» الذي يظهر إمّا مُنفردًا وإما مع العَنْقاء، وله رأس تنّين وجسد أسَد وذَيْله، وتُشبه أجنحته أجنحة التشي لينْ. وثَمَّةَ حيوان خُرافيّ آخر يبدو في الرُّسوم وفي زخارف الخزف هو الحصان السَّماوي المُجنَّح يركض فَوْقَ مَوْجات المياه المُحوَّرة (**شكل ٢**).

بهذا الخيال الذي أوْحَى بتصوير هذه الحيوانات الخُرافيَّة تأثَّر الخيال الإسلامي، فإذا هو يتوسّع في تَشْكيله فَيَجْمَع بين الأجْزاء المُختلفة لتلك الحيوانات والطُّيور من أجنحة مُنتشرة، ولَهيب مُنبثق من الأفواه والمَناقير، وذُيول مُرسَلة في تَلوٍّ وانْثناء، وقوائم مستقيمة مَرَّةً ومَتعرِّجة مَرَّة أخْرى، ثُمَّ الحوافر بصَلابتها والمخالب بانْفراج أصابعها، وأجسامٍ رشيقة هيفاء سابحة في الفضاء تَعبَث بها الرِّياح، إذا هو يجمع من هذا كُلّه تلك الأشْكال البديعة التي صورَّ بها السُّحُب.

غَيْر أنّ الفنّان الفارسيّ لم يتمثّل المَعنى الرَّمْزيّ للحيوان الصِّينيّ الذي يُحاكيه، فهو يرتبط في ذهْنه بمعان تختلف تمام الاخْتلاف عن المعاني المَقصودة في النَّموَذَج الأصْليّ. فالتشي لينْ عند الصِّينيّين هو أنْبَل الحيوانات وأرْفعها شأنًا، وهو رَمْز الخير والفضيلة



شكل ٢. الحصان السماوي المجنّح الراكض فوق أمواج المياه المحوَّرة.

وبَشير السَّعادة، في حين أن الكَرْكَدَّن ـ نَظير التشي لِنْ أحْيانا في الفنّ الفارسيّ ـ حيوان مُفترس بغيض. وبينما كان التّنّين لدى الصِّينيّين رَمْز الرِّفعة، كان على العَكْس رَمْزًا للشّر لدى الفنّانين الفُرْس. ومع أنّ هذه النَّماذج كُلّها كانت صينيَّة المَوْضوع، إلاّ أنّها حين انْتَقلت إلى الفنّ الفارسيّ غَدَت إسْلاميَّة التقنيّة والتَّشْكيل.

وتكشف بعض المُنمنَمات من العَهْد التَّيْموريّ عن استعارة أشْكال الرُّموز الصِّينيّة مُجرَّدة من مَدْلولها الأصْلي، كالزَّخارف التي تُزيِّن الثِّياب والأثاث والعُروش والموائد إلى غير ذلك. وثَمَّة شَواهد كثيرة على ضخامة حجم استيراد خَزَف الصِّين ذي اللَّوْنين الأبْيض والأزْرَق إلى الشَّرْق الإسْلاميّ منذ منتصف القَرْن الرّابع عَشَرَ. وبينما يُرجِّح **إتنجهاوزن**[١٦] أن مدينة هراة كانت هي مَرْكَز هذا الاتّصال الوثيق بالصِّين ولَيْست تَبْريز، يُشكِّك **بازيل جراي**[١٧] في أن يكون لمُجرَّد الجوار الطُّوبوغرافيّ أثَر في التّاريخ الفنّيّ لهذه الفترة، وآيةُ ذلك أنّ الأمراء التَّيْموريّين كانوا دائمي التَّنقُّل بَيْن عَواصمهم المُختلفة في سَمَرْقَنْد وشيراز وتَبْريز وأصْفهان بالإضافة إلى هَراة.

ولقد اسْتَقى المُصوِّرونَ الفُرْس هذه الأصول الفَنّيّة عن الصِّين وعن البلاد المُتاخمة للحُدود الفارسيّة، ثُمّ غَدَت تلك الأصول خصائص تُميِّز فُنون التَّصْوير لَدَيْهم. ومن هذه المَلامح المُميِّزة «**هالَة اللَّهَب**» التي تتّخذ شكْلاً بيضاويا غَيْر مُنتظم الخطوط يبدو وكأنّه شُعلة ناريَّة أو نُورانيَّة، وهي التي اسْتَعاروها من تماثيل بوذا في آسيا الوسْطى والصِّين، مثْل صورة بوذا الصِّينيّ ـ من القرن التّاسع ـ الجالس فوق عَرْش اللوتس حاملا بيُمْناه الصّاعقة «ڤاجرا» التي تُعَدّ المَصدَر الإيقونوغرافيّ للشُّعْلة أو هالة اللَّهَب في التصوير الإسلامي الفارسي، ومن تَحْت عَرْشه حاميا العَقيدة البُوذيَّة وهُما يحملان هالَتَيْن من لَهَب فَوْق رأسَيْهما.

ولَمْ يكُن التَّأثير الثَّقافي الصِّينيّ خلال تلك العصور قَدْ تَوقَّف عند حدود إيران، بل تَعدّاه إلى الشَّرق الإسْلامي كُلّه، فانْتشرت تُحَفهم الفَنيَّة واقْتناها الأثْرياء، وحاكاها الفَنّانونَ المُسلمونَ الذين كانوا قد نَقَلوا صناعة الوَرَق عن الأسْرى الصِّينيّين حين فَتَحوا سَمَرْقَنْد في مَطلَع القَرْن الثّامن الميلادي. كما حاكَى فنّانو الفُرْس زخارف الحرير الصِّينيّ الواردة ضمْن تجاراتهم التي كانت تَمْضي عَبْر إيران قاصدة بلاد الشَّرق الإسْلاميّ.

وكَمْ طالَ إعجاب العالَم الإسْلاميّ بالخزف الصِّينيّ ذي اللَّونين الأزرق والأبيض في زمان سابق على القَرْن الرّابع عَشَر لصلابته وشَفافيَّته ورَوْعة تشكيله. وما لَبث ذلك الإعجاب أن احْتَوى زخارفه أيضًا. وفي سامَرّا بالعراق عُثر على خَزَف يَرجع إلى القَرْن التّاسع شَبيه بالخَزَف الصِّينيّ، كما عُثر في الفُسْطاط على خَزَف صينيّ وعلى خَزَف مصريّ ينتمي إلى العصر الفاطميّ صُنع على غرار الخَزَف الصِّينيّ. وشاعت في أصْفَهان خلال العَهْد الصَّفَويّ مُحاكاة خَزَف السيلادون الصِّينيّ المُزَجج، وعلى هذا النَّحْو انْتشرت محاكاة الزَّخارف الصِّينيّة على الخزف في مصْر وسُوريا وتُرْكيا وإيران. ولَعَلّ الدّافع إلى هذه المُحاكاة هو إعْجاب العالَم الإسْلامي بتلك الزَّخارف، ومن ثَمّ أنْتَجَ الصُّنّاع هذه المُسْتَنْسَخات محلّيًا تَلْبية لزيادة الطَّلَب، إذْ لم تكُن الواردات الصِّينيّة تَفي بحاجة السُّوق.

وتَضُمُّ مكتبة «طوپ قاپو سراي» بإسْتَنْبول مَجموعة من الصُّوَر الفارسيّة يَرَى بعض الخبراء أنّ من بَيْنها ما ينتمي إلى القَرْن الخامس عَشَر، على حين يتجلَّى في بَعْضها الآخر الأسْلوب «التَّوْفيقي» المُهجَّن، حيث تَبْدو الشُّخوص والمباني فارسيَّة المَنهَج تُوَشّيها خَلفيّات من المَشاهد الطَّبيعيَّة الصِّينيَّة الأسْلوب.





أحد وحوش الإيقونوغرافية الصينية الأسطورية القديمة

الباب الثاني

الفصل الثالث
العمـارة الصينيـة

إطلالة عامة

يرتبط فن البناء في الصين ارتباطًا وثيقًا بالمشاعر الدفينة في قلوب المواطنين بالنظام والتناغم المُهيمنيّن على عالم الطبيعة، كما تنبع منهما أيضا نظريات عمارة المباني الصينية المتوارثة التي ظل الصينيّون يرعونها على مدى قرون عدّة، فإذا هم يُبقون على الخشب ليشكّل العنصر الأساسي لتقنية البناء والتشييد في هذا المجتمع الشديد الحرص على التقاليد، حتى أطلق على هذا الأسلوب المعماري الصيني «**تقنيّة النّجارة المعمارية**» التي تتألّف من مجموعة من الأعمدة والعوارض المَوْصُولة لحَمْل سقف ضخم ولتحديد مواقع الجدران المحُوَّطة. ويتمّ ربط عوارض السّقف بأعلى هذه الأعمدة بتقنيّة «**النّقر واللّسان**»، وكذلك الأمر بالنسبة لتركيب الأعمدة المرتكزة على أحجار الأساس التي يُجَوَّف سطحُها العلوي لاحتواء الأعمدة. ويرتكز فوق هذا الإطار «الهيكل الإنشائي» الذي يُشكِّل السّقف المائل شديد الانحدار والراجح أن الصينيّين قد اتّبعوا هذه التقنيّة في مبانيهم لتقليل الخسائر عند وقوع الزلازل المتكرّرة حتى يمكن معالجة ما طرأ من خَلَل وأعطاب بيُسر وسهولة دون الحاجة إلى إعادة تشييد المبنى من جديد. كذلك دَرَجَ الصينيّون على تلوين مبانيهم الخَشبيّة بألوان أعلبها حمراء أو خضراء، لا لحمايتها من العوامل الجوّية فحسب، بل للمحافظة أيضا على الأخشاب من الاهتراء والبِلَى إذا ما تسلّلت إليها الحشرات.

مسيرة العمارة الصينيّة عبر الأسرات الحاكمة

وكانت أولى مساكن الصينيّين كهوفًا تكسُوها طبقة ترابيّة سميكة مُعْشَوشبة. وفي الفترة ما بين عامي ١٣٠٠ و١٠٢٨ ق.م، قدّمت عاصمة إقليم «**هُونان**» (أي جنوب البحيرة) طرازًا معماريا صينيّ الطابع مُشكّلًا من الخشب، ومصمّمًا على هيئة قاعات واسعة مستطيلة مُشَيَّدة فوق مصطبة من التّراب المدكوك. ويحمل السقف المكوّن من الطين المخلوط بالقش قوائم خشبيّة تتخلّلها فراغات تملؤُها حشوات من الطوب اللّبن يُثَبّتها ملاط من التربة المُنَدَّاة المخلوطة بالقش يجري طلاؤه عند الانتهاء من التشييد، وظلّ هذا النّمط يحمل الكَثير من سماته الأساسية برغم ما لحقه من تطوير خلال الألفيّتَيْن التاليتين. ومن الثابت أن الصينيّين قد اعتمدوا في عمارة بيوتهم منذ القدَم على استخدام دعامات خشبيّة على هيئة أعمدة اتّخذوها من جذوع الأشجار المعمِّرة، ويملؤون ما بينها من فَراغات بمادة مخلوطة من الطَّفل والجص أو ما شابهه، كما اعتادوا في أغلب الأحوال على طلاء الأعمدة باللّكّ الأحمر، وتكسية الجدران بالملاط الذي يُطلَى باللون الأبيض أو غيره. وبهذا كانت نظرية البناء الصينيّة تقوم على أسلوب «**الهياكل الإنشائية المعمارية**»، لا على نظام «**الحوائط الحاملة**» المتّبعة وقتذاك في أمصار أخرى.

ويتّخذ البيت الصّيني عادة شكلا مستطيلا يتعامد على طرفيْه جناحان يمتدّان إلى الوراء، ويتصدّر واجهته مدخلٌ يقابله ساتر حجري يحجب نظر الزائر عمّا وراءه من قاعات الاستقبال وغرف المعيشة، على حين يحتل المطبخ ودورات المياه مبنى أو مباني صغيرة منعزلة بالفناء الخلفي للدار.

* * *

وقد اشتهر حكّام أسرة «چُوه» (١١١٢ ـ ٢٥٦ ق.م) بولعهم بتشييد المباني الضّخمة وسط الحدائق والبحيرات الاصطناعية، يَعُدُّونها تمائم طِلَّسْميّة ذات قُوى سحريّة مانعة للشرور جالبة للخير. وبعد انتصار الإمبراطور

«**تشين شي هوانغ**» على أمراء أسرة «چُوه» وتوحيده سائر بقاع الصين تحت سلطانه مؤسّسًا أسرة «هان» (٢٠٦ ـ ٢٢١ م)، بدأ سعيه الدؤوب نحو تطوير فن المعمار الصيني حتى بلغ شأواً لم يبلغه من قبل. فغدت القصور الفارهة التي شيّدها وزيّن بها عاصمته والطرق العسكرية التي شقّها والسور العظيم الذي أحاط به المدينة وما تخلّله من أبراج وتحصينات دليلا على يقظته وحكمته وبُعد نظره وشدّة بأسه وتكدّس خزائنه بالمال. وهكذا انصهرت الأنماط المعماريّة المأثورة عن أسرة «چُوه» في طراز إمبراطوري موحّد عُدَّ رمزاً لرفعة الوطن. وبهذه النماذج التي فرضها الإمبراطور فَرْضًا غدت «**العمارة الصَّرحية**» بتوجيه أول أباطرة الصين ضرورة لا غنى عنها لأي نظام حُكم قويّ راسخ البنيان.

وعلى الدَّرب نفسه مضى سائر أباطرة **أسرة «هان»** (٢٠٦ ق.م ـ ٢٢١م) الذين خلَفُوا الإمبراطور «**تشين شي هوانغ**»، مؤمنين بأهمية فن العمارة الراقية لاستقرار الحُكم، وبأنه لا سبيل إلى الإعراب عن هيْبة السُّلطة وجلالها إلاّ بضخامة مبانيها وروعة تصميماتها. وقد خضعت مدينة «**شي آن**» (بمعنى الغرب الهادئ) عاصمة أسرة «هان» الغربيّة لتوسّعات عشوائية فرضتها الضرورة لا نتيجة تخطيط مُحكَم. كما أحيط سور المدينة بخندق محفور تغمره المياه. وشهد عام ١٤٠ ق.م وما بعده تشييد الكثير من قصور المُتعة التي تفوق قصور الأسرات السابقة ذَوْقًا وجمالا، فضلاً عن عدد من العمائر الضخمة التي قُصد بها أن تكون وسيلة الاتصال بعالم ما فوق الطبيعة! وفي عام ١٠٩ ق.م شيَّد الإمبراطور مقصورةً بديعة فوق موقع قديم بمدينة «شاندُونْغ» تتكوّن من مبنى واحد ذي أربعة مداخل عريضة مسقوفة يعلوها سقف من القش المخلوط بالطَّمى، ويُحيط بالمبنى سور مزدوج تتخلّله أبراج خشبيّة للحراسة والمراقبة. وقد اتّسمت المباني المهمّة وقاعات الدولة والأبراج التي تعلو البوّابات وما شابهها بالضخامة، كما زخرت قصور أسرة «هان» بالمباني متنوّعة التصميم، وازدانت أفْنيتُها بالصخور الطبيعية فريدة الأشكال، فضلاً عن الطير والحيوان النادر. وبعد أن وفدت العقيدة البوذيّة على الصين في عهد أسرة «هان» شيّدت معابدها المبكّرة على نمط بالغ البساطة شبيه بقاعات المباني الدنيوية. أمّا أفضل نماذج العمارة الخشبيّة في عهد أسرة «هان» فهي القاعات والشُّرفات والبوّابات التي لا نزال نشهد مثيلاتها اليوم **بمعبد هُورْيو ـ چي في** نارا باليابان، والتي تتميّز ببساطتها وتراصف محاورها. وللأسف، فإن ما حفظه الزمن من هذه النماذج في الصين لا يعدو ما تبقّى من أطلال في إقليم «هونان». وبالرغم من الاضطرابات السياسية التي صاحبت عهد «**الأسرات الست**» (٢٢١ ـ ٥٨٩) فقد واصلت الدولة تشييد العمائر ـ إنما على نطاق ضيّق ـ وفقًا لطراز أسرة «هان».

وكان توحيد الصين من جديد في ظلّ أسرة «**سوي**» ثم أسرة «**طانغ**» (٦١٨ ـ ٩٠٦) فاتحة عهد إمبراطوري آخر تجاوزَ عظمة عمارة أسرة «هان». وقد ورثت أسرة «طانغ» العاصمة «**شي آن**» المشيَّدة في عهد أسرة «هان»، فحوَّلتها باقتدار وامتياز إلى مدينة كبرى زخرت بالقصور والمعابد البوذية بعد أن ازدهر أسلوب جديد للعمارة توافرت له التقنيّات المعمارية المعاصرة والخبرات الفنّية المبتكرة. وتُعدُّ «**شي آن**» أضخم مُدن الصين القديمة، فقد تميزت باتساق تخطيطها وروعة مناظرها، وبلغ عرض أوسع شوارعها مائة وخمسين مترا، في حين يزيد عرض جميع طرقها الرئيسية عن ثلاثين مترا. كذلك تضافرت جهود البلاط الإمبراطوري على تشجيع علوم المعمار والفنون الجميلة، فأجْزَل العطاء للعلماء والفنانين والنابهين والموهوبين. وواصلت أسرة «**طانغ**» جهود أسرة «**سوي**» في هذا المضمار، فمضت على النَّهج نفسه وحَشَدت كل المواهب القادرة، مستعينةً بالثراء الباذخ الذي تنعم به وباستقرار الحكم لفترة جدّ طويلة، فارتقى مستوى البناء ونَضَج الطراز المعمري الصيني المتميّز بالانتظام والانفساح والمُوحي بالجلال والوقار.

وقد علا شأن العمارة البوذيّة خلال حكم أباطرة أسرة «**طانغ**» الأوائل مثلما كان الحال في عهد أسرة «سوي»، غير أن نفوذ العقيدة «الطاويّة» في عهد الإمبراطور «**منغ هوانغ**» (٧١٢ ـ ٧٥٦) بات طاغيا إلى حدّ



هدّد معه النفوذ البوذي، مما أدّى إلى تدهور العمارة البوذية وتراجعها. وللأسف، فقد تعرضت معابد وصوامع عهد أسرتيْ «سوي» و«طانغ» للدّمار والتخريب من جراء الحروب وعوادي الزمن، ولم يبق منها إلاّ قلّة قليلة يمكن معها الاستدلال على ما كانت تتمتّع به من رواء وجلال. ويحمل معبد «هوريُو چي» (لوحة ٤) بمدينة نارا في اليابان ـ والذي شُيِّد في منتصف القرن الثامن بهدف منافسة أعظم معابد أسرة «طانغ» الصينيّة ـ الكثير من سمات طراز أسرة «طانغ» الإمبراطوري الذي قُصد به الإبهار من حيث ضخامة المبنى وانفساح الموقع حتى غَدَتْ «قاعات بوذا» لا تقلّ فخامة عن «قاعات العرش الإمبراطوري» إذا تجاوزنا عن تسربلها بالرّداء الديني، فإذا هي المُتفوّقة المُهيمنة في المعبد. وقد أدّى دأب الصينيّين على مراعاة قواعد النظام الإنشائي التقليدي إلى تشييد مباني **الپاجُودا** مَثْنى مَثْنى حفاظا على تراصف التخطيط. ويَشي لنا ازدواج **الپاجُودا** في كل موقع بمدى الثراء الفادح لهذه الإمبراطورية الصينيّة الثانية خلال سنواتها المبكّرة، كما دأبت على تشييد المعابد والأديرة الضخمة الرائعة ذات الأثر المُبْهر. غير أن الحرب الأهليّة التي نشبت خلال القرن الثامن سرعان ما زعزعت مكانة أسرة «طانغ» برغم امتلاء خزائن الدولة بالمال، ومع ذلك لم يكفّ الإمبراطور وبلاطه ورجال الدين برغم هذه القلاقل عن تشجيع حركة البناء والتشييد، إلى أن أفْضَت الحروب الأهلية واشتعال فتنة اضطهاد البوذية في نهاية الأمر عام ٨٤٥ إلى تخريب كثرة من العمائر والمباني ذات الروعة والبهاء.

ولم يمتدّ حُكم «**الأسرات الخمس**» إلاّ فترة جدّ قصيرة لم يطرأ خلالها أي جديد على فن العمارة الصيني، باستثناء الأقاليم الساحليّة الوسطى التي كان لايزال يقطُنها الأمراء الأثرياء رُعاة البوذية الذين ظلّوا على عهدهم في تشجيع إنشاء المباني الدينية الفخمة.

وباعتلاء أسرة «سُونْغ» العرش (٩٦٠ ـ ١٢٧٩) توحّدت الصين للمرة الثالثة تحت سيطرة حاكم واحد، والتفتت السلطة إلى جَمْع شَمْل سائر المواهب الصينيّة من شتّى أنحاء البلاد ودَفْعها لخدمة أهدافها الفنيّة والمعماريّة. ومن بين هؤلاء الموهوبين الأفذاذ بَرَزَ المعماري العبقري «أو ـ هاوْ» الذي أعدَّ دراسةً مُستفيضة عن «فن النّجارة المعماري» ما لبث الجميع أن ساروا على نهجه. وكان أول ما فكّر فيه الإمبراطور هو تشييد عاصمة جديدة يُجمّلها قصرٌ جدير بعظمته وجلاله، فشيّد مدينة «پيينْ شِنْغ» (كايْفونغ حاليا) بإقليم «هُونان» فوق موقع مدينة ضخمة كانت قد أقامتها أسرة «طانغ» من قبل، وعكف على توسيع نطاق المدينة التي اتّخذت شكلاً مربّعا حتى بلغت المستوى الإمبراطوري المتميّز الذي كان ينشده، وشُيّد القصر الإمبراطوري وفق نموذج قصور أسرة «طانغ» مع

▲
لوحة ٤. الپاجودا ذات الطوابق الخمسة. وتبدو من ورائها القاعة الذهبية لمعبد هوريو ـ چي باليابان. نارا. القرن ٧.

المراعاة الصّارمة لمبدإ التراصف والالتزام بالتوازن والتالف بين جميع عناصر الموقع. ومع ذلك جاءت مباني أسرة «**سونغ**» بصفة عامة أدنى مرتبة من مباني أسرة «**طانغ**» من حيث الحجم وصلابة البنيان. واقتصرت ابتكارات فناني هذه الأسرة على إسباغ الرقّة على الأشكال التقليدية، وتطوير العناصر الزخرفية الجمالية المُضفاة على فن البناء، فضلا عن النزوع نحو استخدام كل ما هو طريف غريب يشدّ الأنظار. وما لبث الذوق العام أن غيّر اتّجاهه مُتطلّعًا إلى إنشاء المباني الشاهقة، حتى وَصَفَ كُتّابُ الحوليّات العاصمةَ بأنها غدت مدينة الپاجودات والبوابات الضخمة والأبراج والمقاصير البديعة الجذّابة، وما أكثر ما اتّصلت الطّوابق العُليا لتلك المباني الشاهقة المتجاورة بعضها ببعض عن طريق الشّرفات. وعندما قام أحد الحُجّاج اليابانيين بزيارة العاصمة «**پيين شنغ**» عام ١١٧٢ إذا هو يُضْفي عليها أروع الأوصاف، مُشيداً بالزخارف الذهبيّة والفضيّة والجواهر الكريمة التي تزيّن المباني المهمّة. وحرص القوم أيضا على زخرفة سقف «قاعة بوذا الكبرى» بمقرّ الإمبراطور في مدينة **شي آن** ببذخ شديد استخدموا معه المُكْتنَز من الذخائر النفيسة، كما طَفَتْ على السّطح بدْعةٌ جديدة هي إيداع التحف الثمينة مبانيَ مُنمنمة مستقلّة بذاتها. وتميّز فن العمارة في عهد أسرة «سونغ» بإتقانَ فن تزجيج أسطح المباني وبلاطات الأرضيّات بألوان جذّابة مُسْتلفتة للأنظار، ولا غرو فمردّ الكثير من بهاء مباني أسرة «سونغ» يعود إلى سحر ألوانه الزاهية.

وعندما تربّعت أسرة «**يُوان**» المغولية على عرش الصين (١٢٨٠ ـ ١٣٦٨) حافظت على طراز أسرة «سونغ» المعماري واتخذته طرازا رسميا لها، كما عهد أباطرتها إلى مهندسي وفناني أسرة «سونغ» بترميم المباني القديمة، إذ لم يكن أمام أولئك الغُزاة الأجلاف من خيار أمام المستوى الثقافي الرفيع الذي يتحلّى به الفنانون الصينيّون إلاّ محاكاة الشعب الذي قهروه وغلبوه على أمره، فلم يتجاوزوا النماذج الصينيّة إلاّ من حيث الضخامة والإبهار باهظ التكلفة.

ولم يُحْرز فن العمارة في عهد أسرتَي «**مينغ**» و«**تشينغ**» (١٣٦٨ ـ ١٩١١) تقدّما يُقارَن بعهد أسرة «سونغ»، فاقتصر طراز عمارة أسرة «مينغ» على بضعة تحسينات بسيطة طرأت على أساليب عمارة أسرة «سونغ الجنوبية».

أما أباطرة «**المانشو**» مؤسّسو أسرة «**تشينغ**»، فكانوا أشدّ إقبالا على محاكاة ما ابتكره المعماريُّون الصينيّون في عهد أباطرة المغول، فشيّدوا خلال القرن الثامن عشر كثرة من المباني الصّرحيّة، وعُنوا بتجميل واجهات المباني السابقة على عصرهم، كما أضْفَوا الجلال والمهابة على القاعات المهمّة والأفنية والبوّابات، وبصفة خاصة على أحياء المُتعة الساحرة. وكانت مباني عهديْ أسرتيْ «مينغ» و«تشينْغ» في الأغلب الأعمّ صغيرة الحجم مستطيلة الشكل، ذات مداخل مسقوفة مُترعة بالزخارف الآسرة الجذّابة سواء من حيث المنحوتات المنقوشة أو الطلاءات الملوّنة. كما ظفرت مباني العاصمة «بيْجنغ» بوفرة من التطوير والإضافات، وجرى هدم بعضها وأعيد بناؤه مفتقراً إلى الذّوق الصيني المأثور. وبالرغم من ذلك فقد ظهرت بها بين الحين والحين تُحف معمارية تُذكّر بالماضي التّليد، مثل «قاعة الصّلوات السنويّة الدائرية للدّعاء وعبادة السماء» **بمعبد السماء** «تشي نيينْ تيينْ» التي شُيِّدت قُرب نهاية القرن التاسع عشر، فأعادت ذكرى الأمجاد المعمارية السالفة من حيث الانتظام الهندسي الصارم وروعة ألوان الطلاء. واعتاد الإمبراطور أن يقصدها في مستهل فصل الربيع للصلاة والدّعاء من أجل وفرة المحصول، كما كان يقصدها في بداية فصل الشتاء ليَؤُمّ صلاة الاستسقاء.

سمات العمارة الصينيّة

وتتلخّص مبادئ العمارة الصينيّة بصفة عامة في خمس قواعد أساسية:

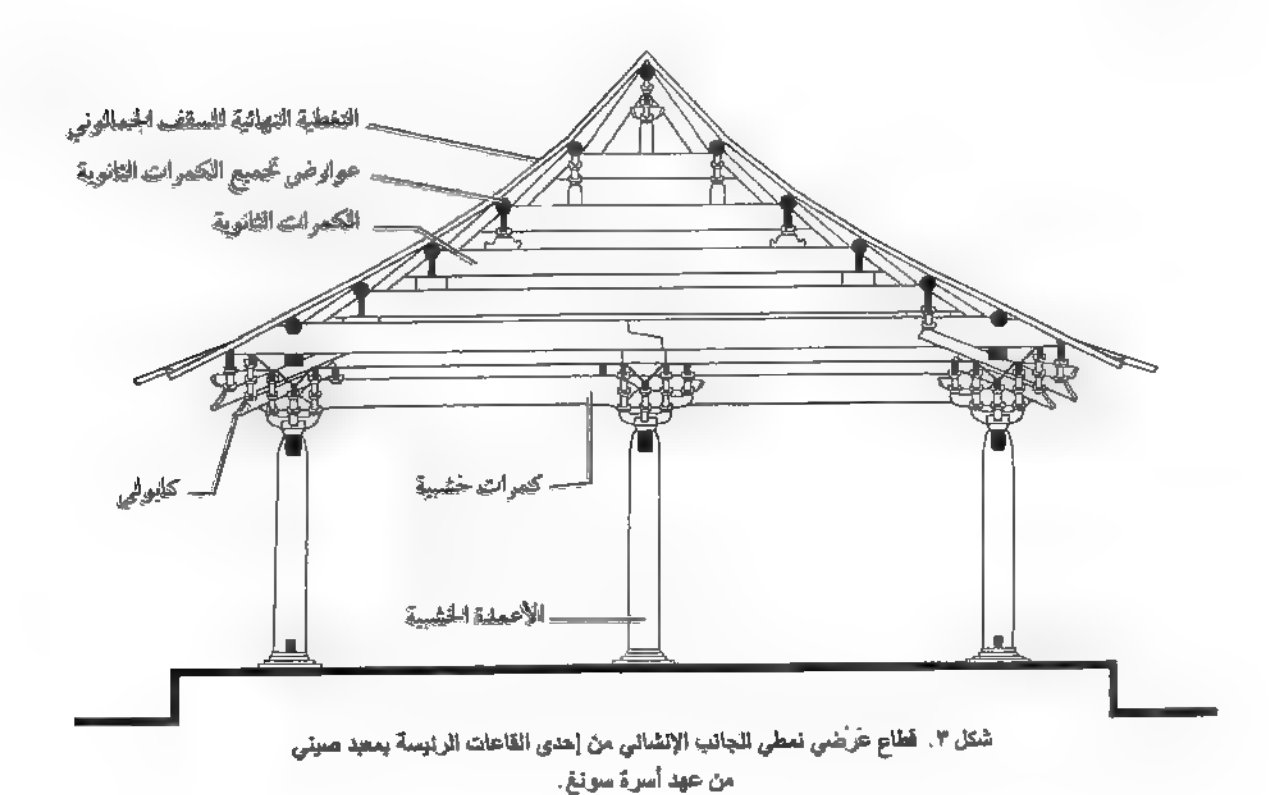
الأولى: **وحدة الإنشاء المعماري**، من خلال تجميل العناصر المعمارية ذاتها دون استخدام عناصر جمالية إضافية.

الثانية: القُدرة على مقاومة الزلازل من خلال تقنيّة «**النَّقر واللِّسان**»، وأعني بها التّعشيق دون استخدام المسامير، مما يُتيح للعناصر الخشبيّة المترابطة ـ ومنها الأعمدة ـ أن تتزحزح داخل مواضعها في أثناء الزّلازل دون أن يُضار المبنى. كما اتُّبعت التقنيّة نفسها في وصل الأعمدة بقواعدها الحجرية، وذلك بتثبيتها في تجاويف ضحلة حتى إذا وقع الزلزال تحرّكت الأعمدة داخل هذه التجاويف.

الثالثة: تقنيّة عالية من «**التوحيد القياسي المعماري**»، إذ يتركّب المبنى الصيني عادةً إمّا من كمرات تستند إلى أعمدة ذوات كوابيل[١٨] مقوّسة تُشكّل هيكلا منصوبا لرفع السقف الجمالوني الشكل، وإما من سقف محمول فوق أطر رأسيّة. وظلّت هاتان التقنيّتان الإنشائيّتان مستخدمتيْن على مرّ الزمن في معظم المباني الصينيّة ذوات المسقط المستطيل في أغلب الأحوال. وهكذا كانت السّمة الغالبة على المباني الصينيّة هي الحفر في الخشب، والنحت في الحجر، وطلاء بلاطات القرميد حتى طغَى اللّون فيها على الشّكل (**أشكال ٣، ٤أ، ب**).

رابعا: **الألوان السّاطعة الجذّابة**. وكان القوم قد شرعوا في طلاء المباني الخشبية في بداية الأمر للحيْلولة دون اهترائها ـ سواء بفعل الحشرات أو العوامل الجويّة ـ في الفترة ما بين عامي ٧٢٢ و٤٨١ ق.م، إلى أن تسنّم الصينيّون ذروة الرهافة في انتقاء الألوان المواكبة لطبيعة مبانيهم، فبينما كانت جدران القصور والمعابد وأعمدتها وأطُر الأبواب والنوافذ على سبيل المثال تُطْلى باللون الأحمر، كانت أسطح المباني تُطْلى باللون الأصفر، ويُطْلى ما يدنو الأطناف (رفارف السطح الناتئة عن الجدار) باللونين الأزرق والأخضر.

خامسا: **تجميع المباني وفق قواعد محدّدة**. ويقضي الأسلوب التقليدي الصيني بتشييد مبنى أو أكثر داخل الفناء، واعتبار الأفنية القطب الأساسي لتكوين مجموعات المباني. وقد يشتمل التخطيط العام للموقع على العديد من الأفنية الموزّعة على محاور متوازية أو فرعية، كما قد يحتوي على قاعات مستقلة أو متّصلة بمبان مجاورة ذوات شرفات أو حجرات جانبيّة. ويتجلّى هذا التخطيط المثالي الصارم عادة في القصور والمعابدّ والصوامع والأديرة، وإن تخفّف المُصمّم قليلا من هذا التخطيط المحوري عند إنشاء المقاصير والجواسق في الحدائق والمُتنزّهات.



شكل ٣. قطاع عَرْضي نمطي للجانب الإنشائي من إحدى القاعات الرئيسة بمعبد صيني من عهد أسرة سونغ.

وفي عهد **«الأسرات الست»**، أدّى مَيْل الصينيّين إلى المباني بُرجية الشّكل ـ فضلاً عن متطلّبات العقيدة البوذية وطقوسها ـ إلى ابتكار تصميم **الپاجودا**، وهي مبنى كان من بين أهداف تشييده إرشاد المتعبّدين إلى موقع المعبد البوذي من بعيد، كما دَرَجَ الكهنة على تعليق سلسلة من الأجراس على جدرانها الخارجية حتى يُسْمع رنينُها مع هبّات الريح. والپاجودا مبنى مُستنبَط من **الستُوبة الهندية** التي تتألّف قاعدتها من منصّة دائرية ترتفع حوالي سبعة أمتار، ويؤدّي إليها سُلّم يرقَى بالرائر إلى ممشَى يَحُفّ به سياج حجري. ويُحيطُ بدوره بقبّة مُصْمَتة تعلو سبعة عشر متراً فوق سطح الأرض. وتنبسط فوق قمّة القُبّة مساحة مربّعة الشكل يتوسّطها عمودٌ يحمل ظُلاّت ثلاثا متتالية يقلّ حجم أعلاها عن أدناها، ويُحيط بالمبنى كلّه سياج حجري دائري تتخلّله أربع بوابات مزخرفة بالمنحوتات. وتنحصر موضوعات هذه الزخارف في ظواهر «حَيَوات» بوذا السابقة المتعدّدة «**جاتَاكَهْ**» التي عاشها فوق الأرض دون تصويره في هيئة بشريّة، وإنما يُرمز إليه بعرش خال أو بالشجرة التي كان يستغرق تحت ظلّها في تأمّلاته (**لوحتا ٥، ٦**). كان هذا البرج الهندي الشهير الذي شُيّدَ للمرة الأولى خلال القرن الثاني الميلادي هو مصدر الإلهام لمبنى الپاجودا الصينيَة المُشكّلة من طوابق متكرّرة ـ سواء كانت دائرية أو مربّعة أو متعدّدة الزوايا والأضلاع ـ والتي تتناقص مساحاتها كلما ارتفعت، ولكل طابق سقفه الناتئ الخاص به. ويعلو المبنى صار ظاهر للعيان قد تتخلّله أقراص أسطوانيّة. وبينما يرمز الصّاري البرز الّذي يخترق طوابق المبنى إلى محور الكونّ الخفيّ الذي يربط أقطار الأرض بالسماء، تُمثِّل الطوابق القائمة بذاتها ـ التي تتناقص مساحاتها كلما ارتفعت ـ الشّرفات المتعدّدة لجبل الكوْن الأسطوري، في حين ترمز الأقراص الأسطوانية حول الصّاري إلى عدد السماوات الإلهية.

وعلى نحو ما كانت **«الستُوبه»** هي المبنى الأساسي للعقيدة البوذية في الهند، كانت **«الپاجودا»** هي الظاهرة المميّزة في المعابد البوذية المبكّرة بالصين، وقد شُيّدت في بداية الأمر مُعزلة بأفنيتها ـ بوصفها المركز الرئيس للعبدة ـ ومن ورائها قاعة بوذا التي تضمّ الهيكل المزوَّد بالمُصوّرات والمنحوتات. وتقع خلف هذه القاعة قاعة المحاضرات الضخمة حيث يجتمع الرهبان للدراسة والتشاور، وثمة بوابة ضخمة تؤدي إلى الپاجودا وما يحيط بها من شرفات داخلية ودهاليز.

وكانت الپاجودا تتشكّل في عهد **«الأسرات الست»** خلال القرن الرابع من ثلاثة طوابق، ارتفع عددها إلى تسعة خلال القرن السادس. وتغيّر بناء الپاجودا في عهد **«أسرة طانغ»** فشُيِّدت من قوالب الآجُر فوق قاعدة



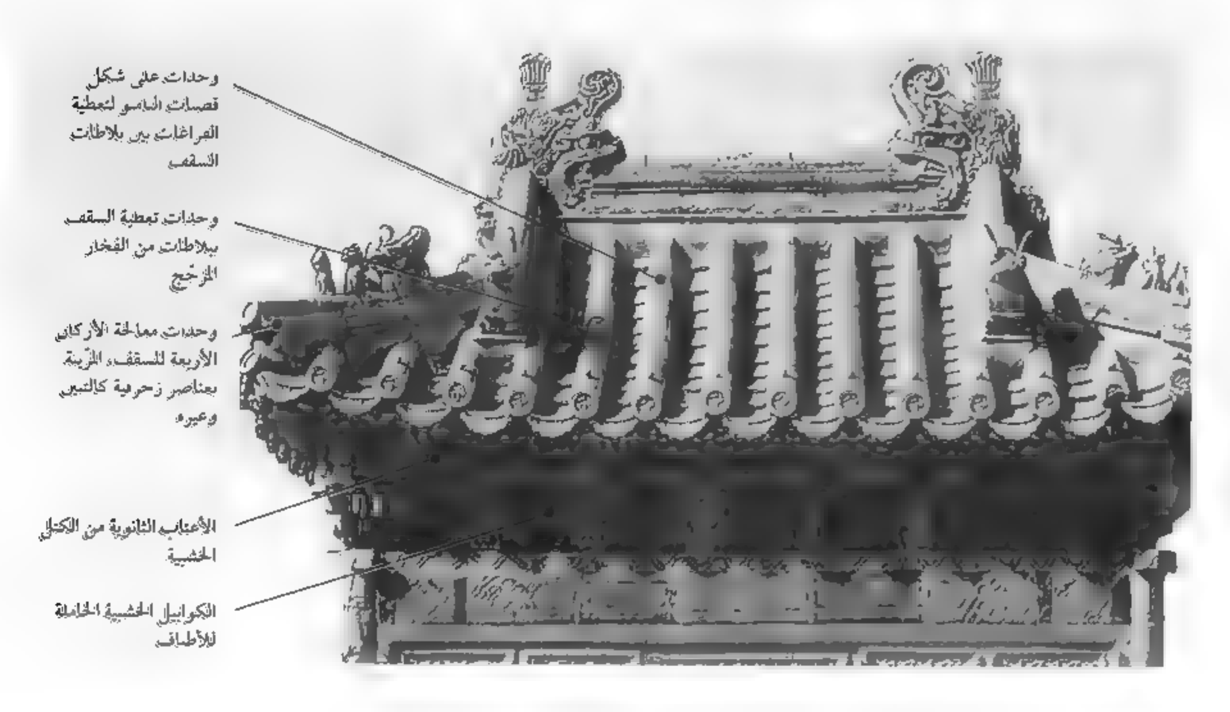
لوحة ٥. الستوبه الهندية.



شكل ٤. العناصر الرئيسة للطريقة الإنشائية المتّبعة في تشكيل أسقف العمارة الصينيّة (من أسفل إلى أعلى):

▲ (أ) الكوابيل الخشبية الممتدة لتشكيل بروز السقف.

▼ (ب) أعتاب ثانوية من كتل خشبيّة مربّعة الشكل تعلو الكوابيل الخشبية تؤدي وظيفة حمل الغطاء الفعلي للسقف الجمالوني المكوّن من بلاطات متجاورة من الفخار المَزجّج، وتنتهي بوحدة زخرفية لا يعوق تشكيلها تصريف مياه الأمطار، وتؤدي في الوقت نفسه دور الميازيب. ويعلو سطح البلاطات وحدات من الفخار المزجّج تتّخذ شكل قصبات البامبو، يُراعى تركيبها فوق الفراغات التي تتخلّل بلاطات القرميد المذكورة وفْق الأطوال المطلوبة ومتناسبة مع ما يعتري سطح السقف من تعرّجات أو انحناءات. ويكشف هذا الشكل عن المعالجة الفنّية لربط أجناب السقف الأربعة بعضها ببعض بعناصر الفخار المزجّج الزخرفيّة على شكل قصبات البامبو أيضا، والتي درّج الصينيّون على تجميلها بمنحوتات زخرفية رمزية على شكل التّنين أو غيره.





لوحة ٦. غابة من أبراج الستُوپه تضمُّ ما يربو على ٢٢٠ ستوپه شُيِّدت تخليداً لذكرى عظماء رهبان «مذهب تشان» البوذي الصيني، إلى جوار دير شولين مقرّ الزعامة الكهنوتية لمذهب «شان» في الصين عهد أسرة تشينغ (٨١٦ ـ ١٩١١).

مربّعة الشكل، واعتبارا من القرن العاشر اتخدت شكلاً ثُمـاني الأضلاع. ويمكن التعرّف على أشكال نماذج الپاجودا في عهد «أسرة طانغ» من التطلّع إلى الپاجودات الخشبيّة اليابانية المشيّدة على غرارها في أديرتها. وعندما تزعزع كيان البوذية خلال عهد «أسرة طانغ» بدأ مبنى الپاجودا يفقد أهميّته التي انتقلت إلى مبنى «قاعة بوذا»، وما لبثت هذه القاعة أن غدت هي الأكثر أهميّة.

ومع انتشار مذهب «تشان» البوذي الباطني في عهد أسرة «سونغ» أخذت الپاجودا في الاختفاء رويداً رويداً بعد أن فقدت وظيفتها بين شعائر البوذية الجديدة. وبرغم ذلك واصل البوذيّون الأصوليّون تشييد عدد له اعتباره من مباني الپاجودا تحدّثت عن روعتها السجلاّت التاريخية الصينيّة. وتكاد معظم مباني الپاجودا في عهد أسرة «سونغ» تتّخذ نمطًا واحدا هو الشكل السُّداسي أو الثُّماني الأصلاع.

وفي عهد أباطرة أسرتيْ «لياو» (كوريا الحالية) و«**تشينغ**»، شايَعتْ الدولة نحلةً من البوذيّة ابتكرت نمطا متميّزا من الپاجودا دي مسقط ثُماني الأضلاع وطوابق ثلاثة يختلف كلٌّ منها عن الآخر اختلافا بيّنا، كما تجرّد الصّاري من الزخارف باستثناء بعض النقوش البوذية. وتشكّلت قمة هذه الپاجودا من بضعة أسقف متضامّة بلغت ثلاثة

عشر عددا تضيق كلما ارتفعت إلى أن تتخذ شكل الصّاري. وتختلف پاجودا أسرة «لياو» عن پاجودا أسرة «سونغ» من حيث تصميمها الباروكي[19] المفرط. وقد زُخْرفت الپاجودا ثُمانية الأضلاع من عهد أسرة سونغ بنقوش تُمثّل بوذا أو أفراد البوديساتفه[20]. ولم يحفظ لنا الزمن إلا عددا قليلا من مباني الپاجودا من عهد أسرة «يوان» التي لم يتمخّض تصميمها عن جديد **(اللوحات من ٧ إلى ١٢)**.

وتُعدّ الپاجودا هي العنصر المميّز للمعبد البوذي في الصين، ومعظم ما حفظه الزمن لنا منها مُشيّد من الآجر والحجر. ولايتجاوز عددها بالصين اليوم ألفيْ پاجودا، وليس ثمة غير پاجودا واحدة مؤطّرة بهيكل خشبي.

وبصفة عامة، هناك ستّة أنماط للپاجودا:

أولها، الپاجودا ذات طبقات الأطناف المتقاربة، مثل پاجودا معبد سُونغ يُواه الذي شُيّد عام ٢٥٠ فوق جبل «سونغ شان» بمقاطعة «خنان» (جنوب النهر). وبرغم أنها تتشكّل خارجيا من اثني عشر ضلعا فإنها مثمّنة الأضلاع من الداخل، ويبلغ ارتفاعها واحدا وأربعين مترا، وتحتوي على أربعة أبواب وثمانية رسوم على الجدران تمثّل نوافذ إيهامية، كما تشتمل على خمسة عشر طنفًا، ويُمثّل شكلها من الخارج قَطْعا مكافئا، وقمّتها المستدقّة من الآجر، ويتوسّطها دَرَجٌ من الداخل، ولم يبق منها الآن إلاّ مجرد أطلال.

والنمط الثاني، هو الپاجودا متعدّدة الطوابق مربّعة المسقط، والتي ظهرت للمرة الأولى في عهد أسرة «طانغ»، ونموذجها الأمثل هو پاجودا «البطّة البرّية» بمقاطعة شانسي **(لوحة ١٢)**.

والنمط الثالث، هو الداجُوبا (الپاجودا) المُصمَّمة على شكل زهريّة، والتي انبثقت مباشرة من الستوپه التّبتيّة، وظهرت أول ما ظهرت في عهد أسرة «طانغ»، ثم شاعت في عهد أسرة «يوان». مثال ذلك الپاجودا البيضاء في إحدى ضواحي بيْجِنْغ. و«الداجُوبا» هو الاسم الذي كانت تُطْلقُه بعض الأقطار الآسْيَويّة مثل التّبت وسري لانكا على الستُوپه الهنديّة. وقد شُيِّدت هذه الداجُوبا عام ١٢٧١ في عهد أسرة يوان بإشراف معماري مُتخصّص من إقليم نيپال وفق الطراز اللاّمي التّبتي. واللاّميّة هي بوذيّة التّبت ومنغوليا، وهي فرع من فروع البوذية لا تختلف كثيرا عن بوذيّة الماهايانا الهندية، ويُقال إنها انتقلت على أيدي زوجات هنديّات وصينيّات إلى ملك تبتي خلال القرن السابع. وتضمّ الداجوبا التبتيّة ١٣ طابقًا، ويبلغ ارتفاعها ٥٠.٩ مترًا، وتنتهي بخُوذَة على شكل ظُلّة **(لوحة ١٠)**.

والنمط الرابع، هو «الپاجودا وحيدة الطابق» المشيّدة لاستخدامها أضرحة للرهبان والراهبات، وقد تكون مربّعة المسقط أو دائرية أو ثُمانية أو سُداسيّة الأضلاع، وتتجمّع عادةً حول المعابد مثل تلك الموجودة بمعبد «لينغ آن» بمقاطعة «شان رُونْغ».

والنمط الخامس، هو الپاجودا ذات البرج الخشبي التي نشأت خلال القرن الثالث. وليس هناك غير نموذج واحد من هذا النمط في الصين هو پاجودا «شيزيا» (أحد أسماء بوذا) بالقرب من المعبد البوذي الملحق بأحد قصور «شانسي» الذي بُني عام ١٠٥٦، حيث يشتمل كلُّ طابق من الطوابق الخارجية الخمسة على طابق داخلي مَخْفي (طابق مسْحُور)، وتتناقص مساحة كل طابق مع ارتفاعه، ويتشكّل السّطح الخارجي للپاجودا من هيكل خشبي، وثمة درجٌ حلزوني يتعرّج وفق تعرّجات الجدار الداخلي للپاجودا. وقد ظلّت هذه الپاجودا قائمة قرابة تسعمائة عام بالرغم من الزلازل التي وقعت على مقربة منها وما أصابها من شظايا القنابل أثناء الحروب.

والنمط الأخير هو مجموعات الپاجودا المكرّسة لطبقة المحاربين من أتباع بوذا والتي انتشرت في عهد أسرتيْ «مينغ» و«تشينْغ»، وكانت كل مجموعة تُشيَّد من خمسة پاجودات على امتداد شرفة مربّعة مُزيّنة بالتماثيل المنحوتة.

* * *



لوحة ٩. باجودات العرش الماسي بمعبد «النهضة الحقّة» بالقرب من بيجنغ.



لوحة ٧. معبد «بركة القدير وتوت البراري» شيّد منذ أكثر من ١٦٠٠عام على مبعدة ٤٠ كيلومترا من مدينة بيجنغ، ويُعدُّ أقدم معابد منطقة العاصمة، كما شيّدت من حوله وسط الغابات اثنتان وسبعون باجودا خلال عهود أسرات جين ويوان ومينغ وتشينغ، وتشكّل طرُزها المتنوّعة رصدًا مهماً أمينًا لفن العمارة البوذية.



لوحة ١٠. الباجودا «التبتيّة البيضاء» التي شيّدت عام ١٢٧١ بإحدى ضواحي بيجنغ على يد معماري من نيبال. إنجاز معماري يجسّد العلاقة الفنية الوثيقة بين الصين والتبت.



لوحة ٨. باجودا شيّدت منذ حوالي ألف عام على عهد أسرة «لياو» لإيداع مخلّفات بوذا الأثرية المقدّسة بمعبد الفردوس. بيجنغ.



لوحة ١٢. پاجودا «البطّة البرّية» بمدينة شي ـ آن. عام ٦٥٢م.



لوحة ١٣. پاجودا «تيين ـ سيُو». بيجنغ. بداية القرن ١٢.



لوحة ١٤. پاجودا مكسوّة بقوالب القرميد المزجّج. ربوة ينبوع اليشب. ارتفاعها ٣٠ متراً. بيجنغ.



لوحة ١١. پاجودات «التلال الفضيّة» شمالي بيجنغ. وكان ثمة ٧٢ ديراً بوذيًا متناثرة خلال القرن ١٢ حول التلال الفضيّة، أكبرها حجمًا معبد «دارْما» (أي الناموس الكوني)، وتظهر بالصورة بعض پاجودات هذا المعبد.





لوحة ١٥. برج رائع وفق الطراز التّبتي في منطقة التلال الخلفية وراء القصر الصيفي (إلى اليسار)، أطلق عليه اسم «برج إقامة بوذا». وقد أشعلت فيه الجيوش البريطانية والفرنسية النار عام ١٨٦٠ ثم أعيد بناؤه. ويحيط بهذا البرج عدّة پاجودات من بينها «پاجودا الخزانة» ذات القراميد المزجّجة (إلى اليمين)، وپاجودا الكهنة اللاميين.



لوحة ١٦. تلّ الأريج الفوّاح، ويقع في إحدى الضواحي الغربية لمدينة بيجنغ. ويشكلّ قُرب نهاية فصل الخريف حديقة ناضرة وارفة الظلال تكسوها أزهار وأوراق أشجار الدخان الحمراء الزاهية (أوراق أشجار الدخان بيضاوية عريضة مستدقّة الأطراف)، وتتوسطه «الباجودا ذات القراميد المزجّجة» التي شيّدت لإقامة كبير كهنة العقيدة اللاميّة الذي وفد من التبت خصيصا لزيارة إمبراطور الصين عهد أسرة تشينغ في بيجنغ ١٧٨٠

القصور

المدينة المحرّمة «قصر جو ـ جونغ»

ثمة ظاهرة تُثير الدهشة والتأمل هي أن الهدم والإزالة كانا مصير الغالبية من القصور الفارهة التي شيّدها الأباطرة فور سقوط الأسر الحاكمة التي أقامتها، باستثناء قصر «جو ـ جونغ» (قصر الشتاء أو المدينة المحرّمة أو المدينة القرمزيّة) المُشيَّد خلال عهد أسرتيْ مينغ وتشينغ، إذ بقي على حاله سليما مصُونًا إلى يومنا هذا. والمدينة المحرَّمة هي أضخم قصر إمبراطوري في العالم بأسْره، وأكمل مجموعة من الأبنية التاريخية القديمة في الصين. وكانت مقرّ مجموعة الأباطرة في عهد أسرتيْ مينغ وتشينغ، بُدئ في إنشائها عام ١٤٠٦ عهدَ أسرة مينغ، وتحتل مساحة سبعمائة وعشرين ألف متر مربع تؤدّي إليها بوابات أربع، وتحتوي على ما يربو على تسع آلاف قاعة وغرفة، ويُحيط بها سور يبلغ ارتفاعه عشرة أمتار، ويُطوّقها خندق مائي يُحَصِّنُها عرضه اثنان وخمسون مترا.

وتَتوزّع مساحة هذه المدينة على فناءيْن: أحدهما أمامي والآخر خلفي. وقد شُيّد العديد من المباني والقاعات حول الفناء الأمامي، مثل قاعة «**التناغم الأسْمى**» وقاعة «**التناغم المركزية**» وقاعة «**التناغم الخالد**» و «**قاعة الأمجاد الأدبية**» وقاعة «**البسالة الحربية**» وغيرها. وبينما خُصِّصت قاعة «الأمجاد الأدبية» لوليّ العهد مقرّا للدراسة والتأمل، خُصِّصت قاعة «البسالة الحربية» مقرّا للإمبراطور يستقبل بها زائريه. أمّا سائر القاعات فقد أعدّت للاستقبالات وإدارة شؤون الدولة والاحتفالات الرّسمية المهمّة. ويشتمل الفناء الخلفي على قصر «**الصفّا السّماوي**» وقصر «**وحدة الكون**» الذي يضمّ مَخْدعيْ الإمبراطور والإمبراطورة، فضلاً عن حجرات نوم وليّ العهد والإمبراطورة، ويضم منصّات مسرحيَّة صغيرة وحدائق وصوامع العبادة البوذيّة.

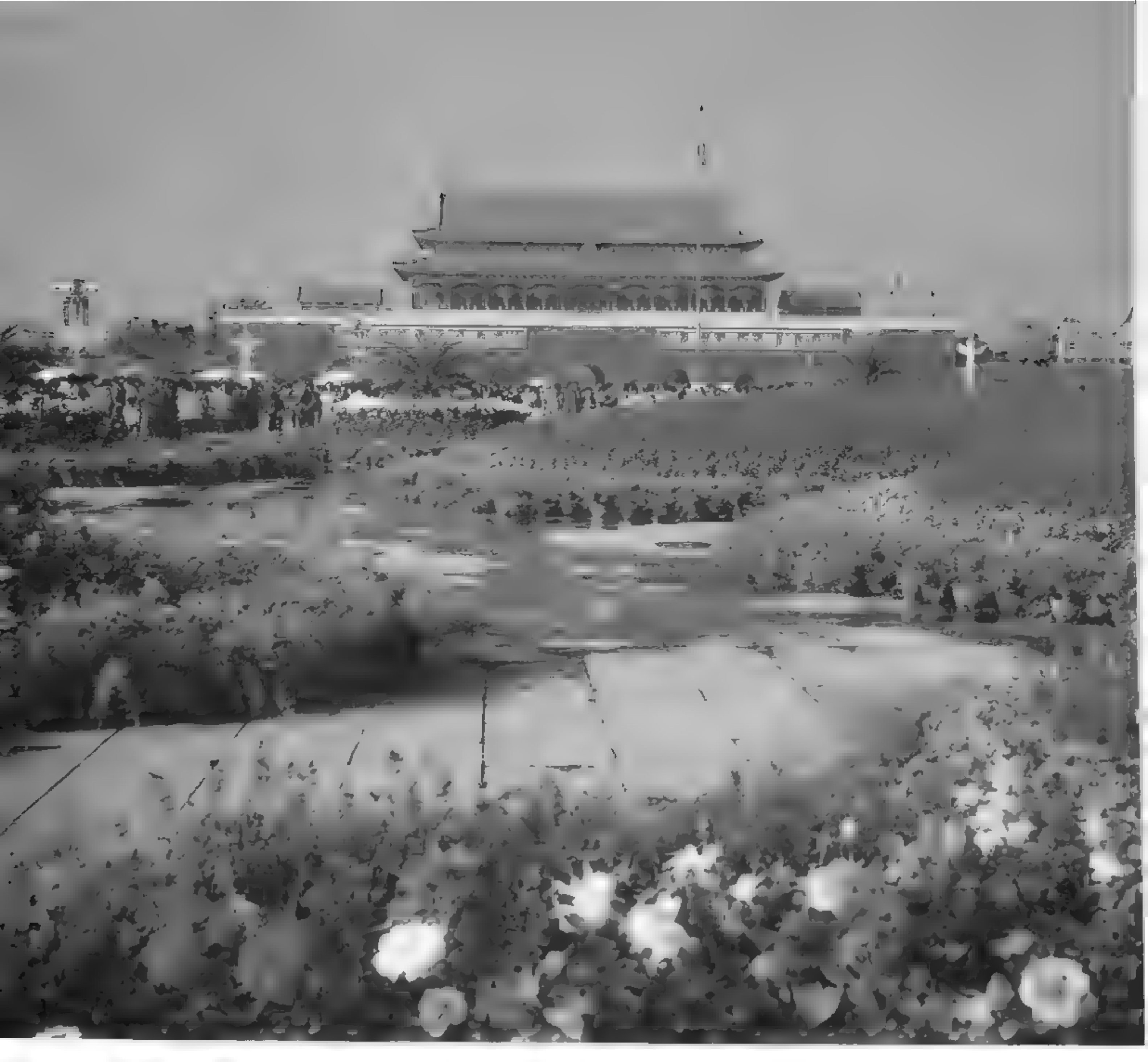
وتنتظم مباني «**المدينة المحرَّمة**» في صفّين على كلا جانبيْ محور يمتدُّ من الشمال إلى الجنوب مسافة ثمانية كيلومترات، يشطر مدينة «بيجنغ» إلى قسميْها الشرقي والغربي، ويخترق ثلاثة عشر مبنى موزّعين على جانبيْه داخل أسوار المدينة. وتنتصب بوابة المدخل الرئيسي للمدينة المُحرَّمة شماليّ المسطّح الذي يستوعب المدية، ويُطلق عليها «**بوابة السكينة السماويّة**» (**تيانْ آن منْ**) (**لوحة ١٧**). وتقع على المحور الرئيس ثمانية أفنية، أوسعها ثانيها ويُسمَّى فناء «**التناغم الأسْمَى**». ويبلغ عرض قاعة «التناغم الأسمى» أربعة وستين مترا، وعمقها سبعة وثلاثين مترا، وارتفاعها سبعة وعشرين مترا، ويعلوها سقف مزدوج ذو طنف ناتئ عن الجدار، وتحفل القاعة بزخارف مذهّبة لتنانين مُتَحويِّة وطيور العنقاء الأسطورية. وينبسط المبنى فوق شُرفة ثلاثيّة الطوابق يبلغ ارتفاعها ثمانية أمتار، يُحيط بها سياج من الرخام الأبيض المشغول رُوعي فيه أن يكون أدنى ارتفاعًا من سياج الشُّرفة ليكْشفَ عن جلال القاعة ورونْقها. وتتبدّى للزائر فور اجتيازه البوابة الرئيسة جدران القاعة التي تتصدّرها الأعمدة الحمراء وقراميد أسطح المباني المُزجَّجة باللون الأصفر، وكذا زخارف التّنانين والعنقاوات والتكوينات الهندسية فوق الروافد (الكمرات) المُزجّجة باللون الأخضر. وقد بدأ تشييد المدينة المحرّمة عام ١٤٠٦ بعد تربّع أسرة «**مينغ**» على عرش الصين سنوات أربع، واستغرق البناء أربعة عشر عاما، إلى أن أعادت أسرة «**تشينغ**» تجديد بعض أجزاء مبانيها، وعلى امتداد خمسة قرون اتّخذ أربعة وعشرون إمبراطورا من «المدينة المُحرّمة» مقرًا لهم.

ويتألّف القصر الإمبراطوري من جناحيْن (**لوحة ١٨أ، ب، جـ**): القصر الخارجي (الأمامي) ناحية الجنوب، والقصر الداخلي (الخلفي) ناحية الشمال. ويضمّ هذا القصر ثلاث قاعات كبرى هي: قاعة «**التناغم الأسمَى**»، وقاعة «**التناغُم المركزية**»، وقاعة «**التناغم الخالد**». وجرى العُرف بأن تُقام الاحتفالات الكبرى في هذه القاعات مثل حفل اعتلاء الإمبراطور العرش وعيديْ ميلاده وزفافه. وإلى الشمال من بوابة «**النّقاء**

السّماوي» يقع القصر الداخلي الذي يضمّ قصر «**النقاء السماوي**» و«**قاعة الرخاء**» و«**قاعة السكينة الدنيوية**» و«**قاعة الفكر الرصين**»، ثم القاعات الست الشرقيّة والقاعات الست العربيّة، وقصر «**الدَّعة والعُمر المديد**» و«**قصر السلام**»، وكان القصر الداخلي ـ كما أسلفت ـ هو مقرّ الإمبراطور وأسرته وحاشيته. ويجتاز الزائر «**بوّابة الهَاجرة**» [منتصف النهار عند اشتداد الحرارة] (**لوحة ١٩**) حيث يلْمَسُ للوهلة الأولى في هذا المبنى الذي يُطالعه ـ بعد أن يتخطّى بوّابة المدينة المحرّمة الرئيسيّة «**تيان آن منْ**» والواقعة في الميدان الذي يحمل نفس الاسم ـ مدى التوافق والانسجام بين حجم المبنى والموقع، على حين ينساب أمامها النُهير الذهبي الرشيق تحت الجسور الرخامية ذات الأسْوجة. كما ينفسح الفناء المرصوف بالحَصَى المدكوك حتى يبلغ «**بوّابة التناغم الأسمَى**» الراسخة فوق شُرْفة رخامية مكشوفة (**لوحة ٢٠**). فإذا تطلّع صوب الشمال عَبْر الفناء الفسيح وقع نظره على «**قاعة التناغم الأسمَى**»، وهي مبنى فخم رحيب ينتصبُ فوق شُرفة ثلاثيّة الطوابق من الرخام الأبيض مُسوَّرة بأسْوجة رخاميّة تشرئبّ على جوانبها أسْود برونزية مُرعبة مُتَجهِّمة السَّحْنة (**لوحتا ٢١، ٢٢**). وليس ثمة مبنى بالمدينة المحرّمة يضارع «**قاعة التناغم الأسمَى**» في التعبير عن جلال الإمبراطور ومهابته، فهي بلا نزاع أبْهَى قاعات المدينة المحرّمة وأضخمها، تُقام فيها الحفلات القومية والأحداث السياسية الكبرى وحفلات زفاف الإمبراطور واعتلائه العرش.

وقد صُمّمت قاعة «**التناغم الأسمَى**» ـ وهي القاعة الرئيسة بين قاعات ثلاث كبرى ـ بحيث يكون حجمها وشكلها وزخارفها وأثاثها معبّرا عن أبّهة السُّلطة الإمبراطورية وجلالها. وجرت التقاليد قُبيل إقامة أيّ حفل مُهم في عهد أسرة «**مينغ**» بتجهيز العرش الإمبراطوري لاستقبال العاهل وإعداد المائدة الإمبراطورية ومناضد البخور والآلات الموسيقية وحرس الشّرف مُسْبقا. وما إن يصل الإمبراطور إلى قاعة «التناغم الأسمَى» حتى يعزف الموسيقيّون ألحانهم ويقرع العازفون طبولهم وسط صخب الألعاب النارية، فيتقدّم لاعتلاء عرشه كيْ يتقبّل آيات الولاء مُصْغيًا إلى قصائد التهنئة التي يُلْقيها أفراد الحاشية، ثم يركعُ كبار القادة العسكريين والمدنيّين أمامه هاتفين له بالعمر المديد. ويغادر الإمبراطور «قاعة العرش» مُتجها صوب «**قاعة التناغم المركزية**» (**لوحتا ٢٣، ٢٤**) وَفْقًا لتقاليد أسرة «مينغ» الاحتفالية، حيث العرش الإمبراطوري الذهبي (**لوحة ٢٥**) الذي ينتصبُ بدَوْره فوق منصّة تتوسّط القاعة وقد طُليَ باللّك المُذهّب وزُيّن ظهره بزخارف التّنانين المُتحوّية المذهّبة، وتَحُفُّه على الجَانبيْن ستة أعمدة تلتفّ حولها التّنانين المتحوِّية أيضا، على حين تتدلّى من فُوّهة تنّين آخر متحوٍّ لؤلؤة ضخمة فوق كرسي العرش مباشرة. وتصطفُّ أمام العرش وعلى جانبيْه تماثيل الطيور والحيوانات الخرافية والآنية الاحتفالية وفق التقاليد المتعارف عليها، كما تنتصبُ أمام العرش مباخر ثُلاثية القوائم لحرق البخور ترمزُ جميعا إلى العمر المديد والفأل الحسن. وتنهضُ أمام قاعة «التناغم الأسمى» المَزَاول (الساعات الشمسية) والمباخر والأسود والسلاحف البرونزية وطيور الكُرْكي والغرنوق، وجميعها مصنوعٌ من البرونز رامزةً إلى طول عمر الإمبراطور ودوام سلطانه وشدّة بأسه، كما تُستخدم المجامر البرونزية في حرق خشب الصندل والبخور التّبتي في المناسبات العظمى، حيث يتصاعد دخّانه في حلقات لولبيّة مُشيعةً الهيْبة والغموض على المكان (**اللوحات من ٢٦ إلى ٣٢**). وتقع قاعة «**التناغم الخالد**» وقاعة «**التناغم المركزية**» إلى الشمال من قاعة «**التناغم الأسمى**».

وتتماثل القصور الستة الشرقية مع القصور الستة الغربية تمام التّماثل من حيث كونها جميعا مُربّعة المسقط، ويُشكِّل كل قصر منها وحدة مستقلّة يتوسّط واجهتها باب الدخول الرئيس. وتضمّ كلُّ وحدة فناءيْن بكل منهما قاعة رئيسة. ولا يزال أثاث القصور الستّة الغربية على ما كان عليه الحال عندما كانت الإمبراطورة ومحظيات الإمبراطور في عهد أسرتيْ مينغ وتشينغ يتخذْنها مقرّا لهن. وكانت قاعة «**التناغم الخالد**» (**لوحة ٣٣**) أحد هذه



لوحة ١٧. بوّابة السكينة السماويّة «تيانْ - آنْ - منْ»، تتصدّرها الأعمدة الرخامية الزخرفية المدينة المحرّمة

لوحة ١٨ أ، ب. نظرة شاملة على «المدينة المحرّمة» ويُطْلَق عليها أيضا اسم «المدينة القرمزية». ويتكوّن القصر الإمبراطوري من جزئيْن: القصر الأمامي في الجنوب، والقصر الداخلي في الشمال. ويضمّ القصر الأمامي ثلاث قاعات كبرى: «قاعة التناغم الأسمى»، و«قاعة التناغم المركزية»، وقاعة «التناغم الخالد»، حيث تجري الاحتفالات الكبرى مثل عيد اعتلاء الإمبراطور العرش وعيديْ ميلاده وزفافه. وإلى الشّمال من بوّابة «السماء الطاهرة» يقع القصر الداخلي مقرّ إقامة الإمبراطور وحاشيته، ويضمّ قاعة «السماء الطاهرة» و«قاعة الرخاء»، وقاعة «السكينة الدنيويّة»، وقاعة «العقل الرّصين»، والقاعات الستّ الشرقية، والقاعات الست الغربيّة، وقصر «الدّعة والعُمر المديد»، وقصر «السلام المُتْرَع بالخير». ◀



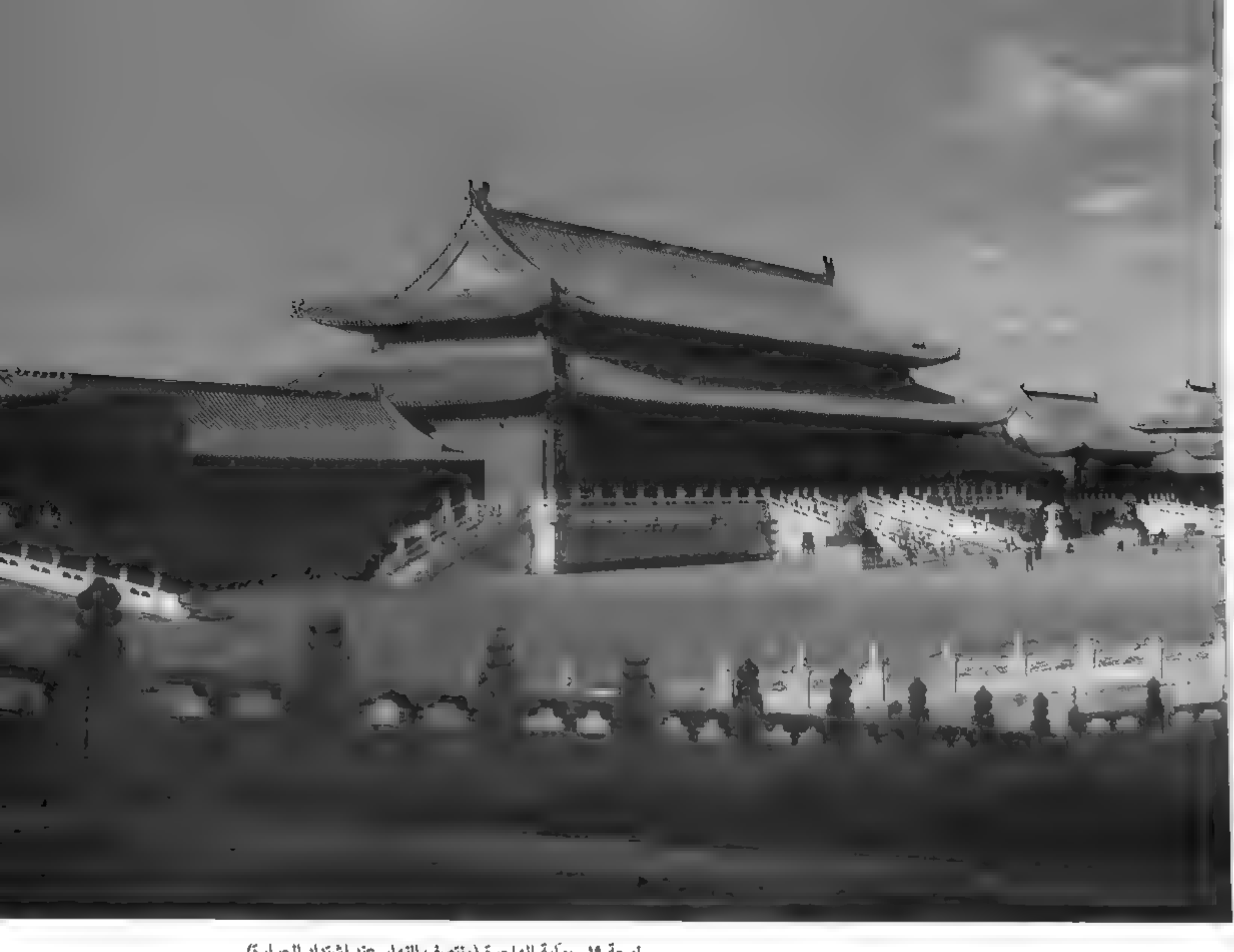




١٨ب

لوحة ٢٠ مشهد عام لبوابة «التناغم الأسمى» ◄

لوحة ٢١ قاعة «التناغم الأسمى» التي يصل إليها الزائر بعد عبوره «بوابة التناغم الأسمى»، فإذا تطلّع صوب الشمال عبْر الفناء الفسيح وقع بصره على هذه القاعة وهي مبنى فخم رحيب ينتصب فوق شرفة ثلاثية الطوابق من الرخام الابيض مسورة بأسوجة رخامية. وليس ثمة مبنى بالمدينة المحرّمة يُضارع هذه القاعة في التعبير عن جلال الإمبراطور ومهابته، فهي أجمل قاعات المدينة وأضخمها بلا مُنازع. تُجْرى بها الحفلات القومية والأحداث السياسة المهمّة وحفلات زفاف الإمبراطور واعتلائه العرش.



لوحة ١٩. بوآبة الهاجرة (منتصف النهار عند اشتداد الحرارة).

◄ لوحة ٢٢. جانب من الشُرفة ثلاثية الطوابق المشيّدة من الرخام الأبيض
والمصوَّرة بأموجة رخاميّة (تفصيل من قاعة التناغم الأسمى).



لوحة ٢٣. قاعة التناغم المركزية من الخارج.

لوحة ٢٤. قاعة التناغم المركزية من الداخل.



لوحة ٢٥. العرش الإمبراطوري المطلي بالذهب والمزخرف بالتنانين المتحوية، ومن ورائه ستار مطلي باللك المذهّب تُغشّيه التنانين المتحوّية أيضا.



لوحة ٢٧. طائر الغرنوق يتيه برونقه أمام قاعة التناغم الأسمَى.

لوحة ٢٨. سلحفاة من البرونز فوق الشُرفة المكشوفة أمام إحدى قاعات المدينة المحرّمة





لوحه ٢٦. أسد من البرونز أمام بوّابة «التناغم الأسمَى».

لوحة ٢٩. حيوان وحيد القرن. من البرونز. حديقة المدينة المحرّمة.





لوحة ٣٠. تحملُ الشُرفة الرخامية ثلاثية الطوابق أمام قاعة التناغم الأسمَى ثماني عشرة مَجْمرة ترمز إلى مقاطعات دولة الصين الإمبراطورية الثماني عشرة، يُحرَق فيها خشب الصندل والبخور التّبتي في المناسبات الكبرى. والمجمرة المعروضة هي أضخم مجمرة بالقصر الإمبراطوري بارتفاع أربعة أمتار، ولها ستة منافذ لتصريف أريج البخور، ويتصدّر كل منفذ تنّينان يتقاذفان كُرَة، ويلتفّ حول قاعدة المجمرة نقش بارز يمثل أسدين يتقاذفان كرة أيضا.

لوحة ٣١. مجمرة أخرى لحرق البخور أمام قاعة التناغم الأسمَى. المدينة المحرّمة.





لوحة ٣٢. عمود حرق البخور يعلوه جوسق منمنم يرمز لاستتباب الأمن في أنحاء البلاد، ويلتفّ حول تنّين متحو. قاعة العرش الذهبي.

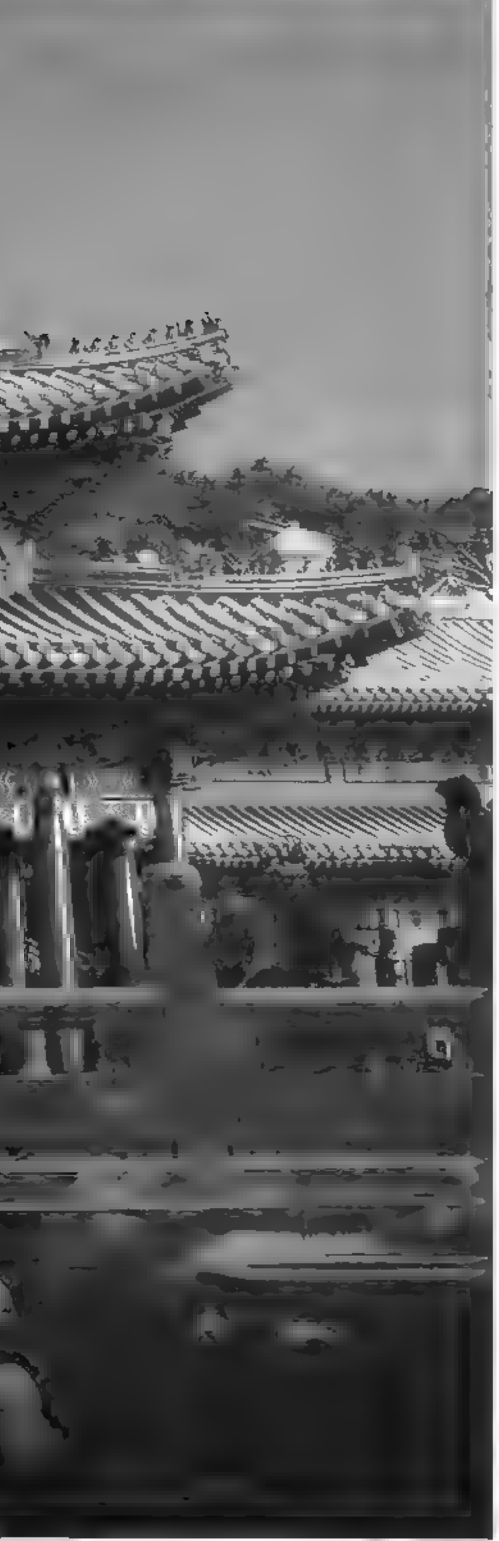


لوحة ٣٣. قاعة التناغم الخالد من الداخل.

القصور الستّة التي أطلق عليها اسم «**دوام الدهر**» في بواكير عهد أسرة «مينغ»، إلى أن استُبدل به في عام ١٥٣٥ اسم «**قصر البركات**»، ثم أعيد بناء هذا القصر في عهد «**أسرة تشينغ**» وحَمَل اسمه المعروف به حتى الآن. أما قصر «**الجمال المُكثّف**» (**لوحة ٣٤**) فقد شُيّد عام ١٤٢٠، وهو أحد القصور الغربية السّتّة المشيّدة في عهد أسرة «مينغ»، وكان يُطلق عليه من قبل «**قصر الرخاء والعُمر المديد**». وفي عام ١٨٨٤ جدّدت «**أسرة تشينغ**» هذا القصر بتكاليف بلغت ثلاثمائة وستين ألف تال(٢١)، وخُصِّص لإقامة الإمبراطورة الأرملة ـ الأم «**سِي ـ تشِي**»، حيث احتفلت فيه بذكرى ميلادها الخمسيني، وأطْلقتْ عليه اسم «**الغَيْمة الغاربة**»، وأمرت بإضافة زوج من التّنانين البرونزية تعبثُ بحبّات اللؤلؤ، وأعادت طلاء تماثيل القصر، واستبدلت بلوحات الكتّابة الخَطيّة لوحات أخرى (**اللوحات ٣٥أ، ب، جـ**). كما أشارت بإعداد سواتر محفورة من خشب الصّندل المطلي باللّك الأحمر وتجديد جميع الأبواب والنوافذ، واشترطت أن يكون مدلول كل النقوش وثيق الصّلة باحتفالات عيد مولدها، كما زخرفت جدران الممرّات بعبارات ولوحات تهنئة أفراد الشعب بهذه المناسبة الميْمونة. وانتقل اهتمامها كذلك إلى تجميل القصر من الداخل لإضفاء المزيد من مظاهر الأبّهة عليه، ووقع اختيارها على الغرفة الغربية الدافئة مَخْدعا لها (**لوحتا ٣٦ أ، ب**)، يفصلُها عن الحجرة المجاورة ساتر من حرير أحمر اللون مؤطّر بخشب الورد حُفرت عليه كتابات خَطّية تدعو للإمبراطورة بطول العمر والحظ السعيد. وكان بوسْع المُقيم في هذه الغرفة أن يُتابع ما يدور في الحجرة المجاورة من خلال السّتّار الحريري الذي عُدَّآنذاك بِدْعة فريدة في المدينة المحرّمة استهجنها البعض.



لوحة ٣٤ القاعة الرئيسية «بقصر الجمال المكثّف» حيث تعلو كرسي العرش لوحة أفقية منقوشة بكتابات خطيّة تحضُّ على أهمية التثقيف الذاتي والتحكّم في الإرادة









لوحة ١٣٥أ، ب، ج. ثلاثة ألواح أفقية تحمل كتابة خطيّة بقاعة «التناغم الجلي» في قصر «الجمال المكثف».



لوحتا ٣٦أ، ب الغرفة الدافئة حيث كانت الإمبراطورة الأم ـ الأرملة «سي تشي» تعقد جلسات البلاط من وراء ستار من الحرير الشفّاف يفصل بينها وبين الحجرة التي يشغلها ابنها الإمبراطور الصّبيُ المغلوب على أمره.

لوحه ٣٦ ب ◄



لوحة ٣٦ ب.

وتقع قاعة «**تنمية المدارك**» ـ التي شيّدتها أسرة «مينغ» ثم أشرفت على تجديدها أسرة «تشينغ» لتكون مقرا لإقامة الإمبراطور ومكتبا له في الوقت نفسه ـ إلى الجنوب الغربي من القصور الخلفيّة الثلاثة وإلى الجنوب من القصور الغربيّة الستّة على مقربة من ديوان المجلس الأعلى للدولة، وقد استخدمها ملوك أسرة «تشينغ» في إدارة شؤون الحكم اليومية وإصدار المراسيم والقوانين. ومن هذه القاعة أدارت الإمبراطورة الأرملة ـ الأم «**سي تشي**» شؤون الدولة من وراء الساتر الحريري على نحو ما قدّمت، كما وقّع فيها آخر أباطرة الصين مرسوم التنازل عن العرش بعد اندلاع الثورة عام ١٩١١. وهكذا كانت الإمبراطورة الأم تباشر شؤون الحكم من الغرفة الشرقية الدافئة بقاعة «تنمية المدارك» من وراء ستار، على حين تفصل العرشيْن القائميْن في هذه الغرفة ستائر من نسيج رقيق، ولايزال العرشان على حالهما إلى اليوم (**لوحة ٣٧**). وتضمّ «**مقصورة العبير الفوّاح**» جناح التحف النادرة، حيث كان الإمبراطور يحتفظ فيها بثلاث لوحات تحمل أبياتا من الشعر المدوّن بخط مُحسَّن هي على التوالي: «ما أصفَى الكوْن بعد ذوبان الثلوج» و«ازدهار الطبيعة في فصل الخريف» و«بلوغ الحقيقة طريقٌ شاق طويل» (**لوحة ٣٨**).

وتقع وراء القاعة الأساسية قاعة أخرى تضمّ خمس حجرات فسيحة صُفّت السُّرُر في أركانها الشرقية والغربية. ويصل بين القاعتين ممرّ قصير مسقوف به بابان، يؤدي أحدهما شرقا إلى «**قاعة المُقرّبين**» التي تستخدمها الإمبراطورة انتظاراً لأوْبة الإمبراطور، ويؤدي الباب الآخر غربا إلى «**قاعة السعادة والسلام**» المخصّصة لمبيت محظيات الإمبراطور انتظارا لدعوته لَمنْ يقعُ عليها اختياره من بينهن لقضاء الليلة معه. وتقع قاعة «**الوحدة والسّلام**» بين «**قاعة الصّفا السماوي**» و«**قاعة السَّكينة الدنيويّة**» المُخصّصة للحفاظ على أختام اليَشْب الخمسة والعشرين التي يمهر بها الإمبراطور قراراته لتسيير دفّة أمور الدولة، وكانت تُحفظ داخل صناديق من الذهب الخالص يكسوها نسيج من الحرير الأصفر (**لوحة ٣٩**). ويشمل القصر الأمامي مجموعتين من المباني تحيط بالقاعات الثلاث الكبرى، فإلى الشرق تقع قاعة «**الأمجاد الأدبيّة**» و«**المكتبة الإمبراطورية**» التي أتى عليها حريق مدمّر في أواخر عهد أسرة مينغ. وفي عهد أسرة «تشينغ» أعيد تشييد «**قاعة المكتبة الإمبراطورية**» مع إضافة قاعة «**الفكر المتبادل**» المخصّصة للإحاطة بمقوّمات الأدب الأربعة. وتقع في الغرب قاعة «**البسالة الحربية**» التي أتى عليها حريق آخر، فأعيد بناؤها.

وتضمّ المدينة المحرّمة أكثر من قاعة للعرش الإمبراطوري، من بينها قاعة العرش الإمبراطوري بمقصورة «**العبير الفوّاح**»، وأخرى بقصر «**الصّفا السماوي**». وكانت هذه القاعات تُستخدم في مناسبات اللّقاءات الرسمية واستقبال السفراء والمبعوثين الدبلوماسيّين وعلْية القوم. وما أكثر ما كان الإمبراطور يتردّد على قاعة عرش «**قصر الصّفا السّماوي**» ليُطالع التقارير المرفوعة إليه ويُصْدر أوامره ونواهيه ويلتقي خُلصاءه المقرّبين. ويعلو كرسي العرش بهذه القاعة لوحٌ من كتابة خطيّة نصّها: «العدل والفطنة صنْوان لا يفترقان» (**لوحة ٤٠**).

وتتوزّع مخادع نوم الأباطرة في أماكن عدّة، مثل غرفة نوم الإمبراطور بقصر «**تنمية المدارك**» (**لوحة ٤١**)، وغرفة نوم الإمبراطور **يونغ دنغ** الكائنة بنفس القصر (**لوحة ٤٢**)، ومخدع العُرس الإمبراطوري بقاعة «**السَّكينة الدنيويّة**» (**لوحات ٤٣ أ، ب، جـ**) الذي يضمّ ستاراً من الحرير المطرّز يُصوّر أطفالاً يُقاربون المائة عدّا معلّقًا فوق فراش الزّفاف تمنّيا بوفرة النسل الإمبراطوري الميمون (**لوحتا ٤٤ أ، ب**).

لقد بلغت فنون العمارة الصينيّة الرشيقة شأواً عظيما وروعةً بلا ضريب، كما سجّلت إبداعاتها الزخرفية المُبهرة المتفرّدة عبقريةً نسيجَ وحدها في هذا المضمار كانت المدينة المحرّمة مسرحًا فخمًا لعرضها، مثل «**قصر الصّفا السماوي**» (**لوحة ٤٥**) وبوابة «**السلام والعمر المديد**» (**لوحة ٤٦**) و«**قصر الرخاء**» (**لوحة ٤٧**)، ثم التصميم الزخرفي البديع الآسر الذي يتسنّم سقف قاعة «**رعاية التناغم**» (**لوحة ٤٨**)، وأخيراً وليس آخراً



لوحة ٣٧. العرش الإمبراطوري بمقصورة «العبير الفوّاح»، ويحتفظ الإمبراطور فيها
بثلاث لوحات تحمل أبياتًا من الشعر.

لوحة ٣٨. صوان حفظ التحف النادرة بمقصورة «العبير الفوّاح» ◄

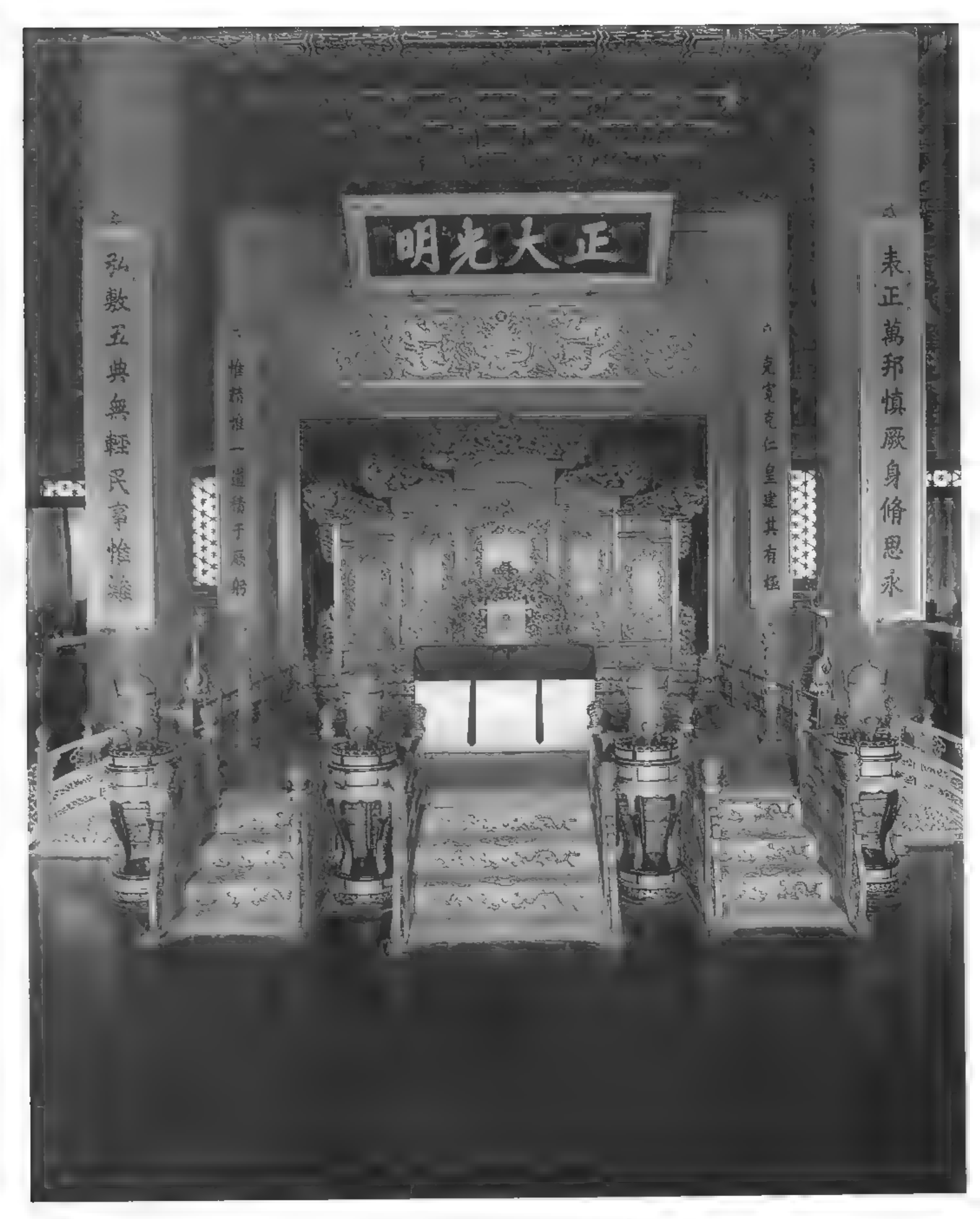


▲

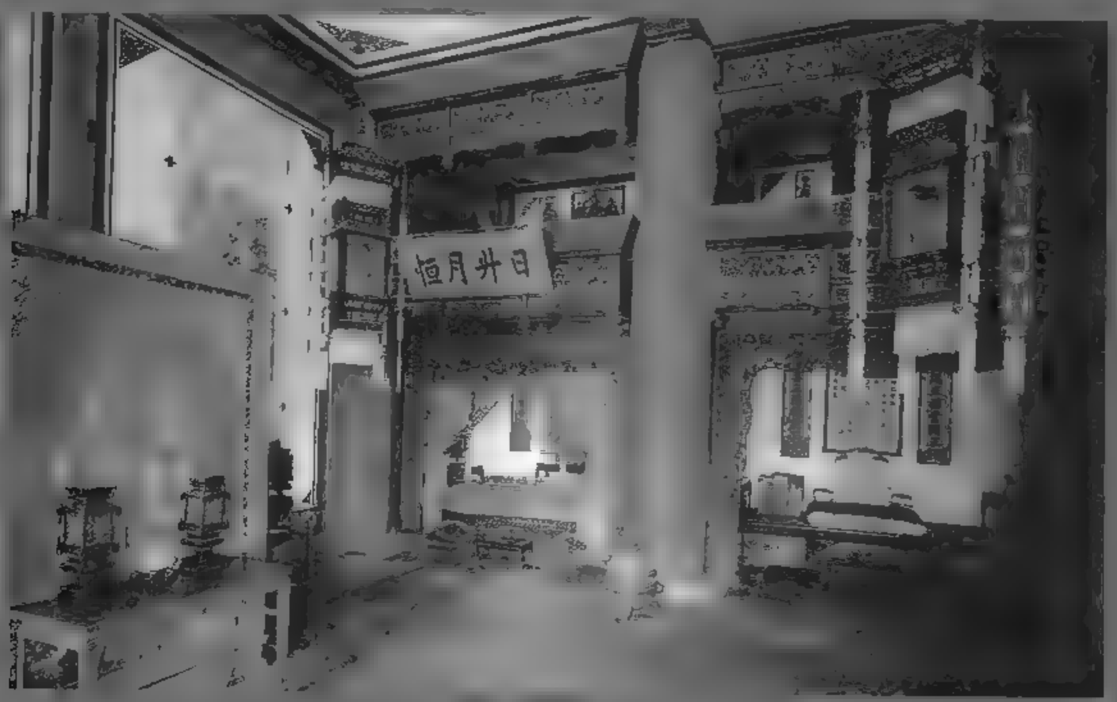
لوحة ٣٩ قاعة الوحدة والسلام حيث يُحتفظ بأختام الدولة الخمسة والعشرين على كلا جانبي العرش الإمبراطوري.



لوحة ٤١. غرفة نوم الإمبراطور ◄ بقصر تنمية المدارك



لوحة ٤٠. العرش الإمبراطوري بقصر «الصفّا السماوي».


日升月恒

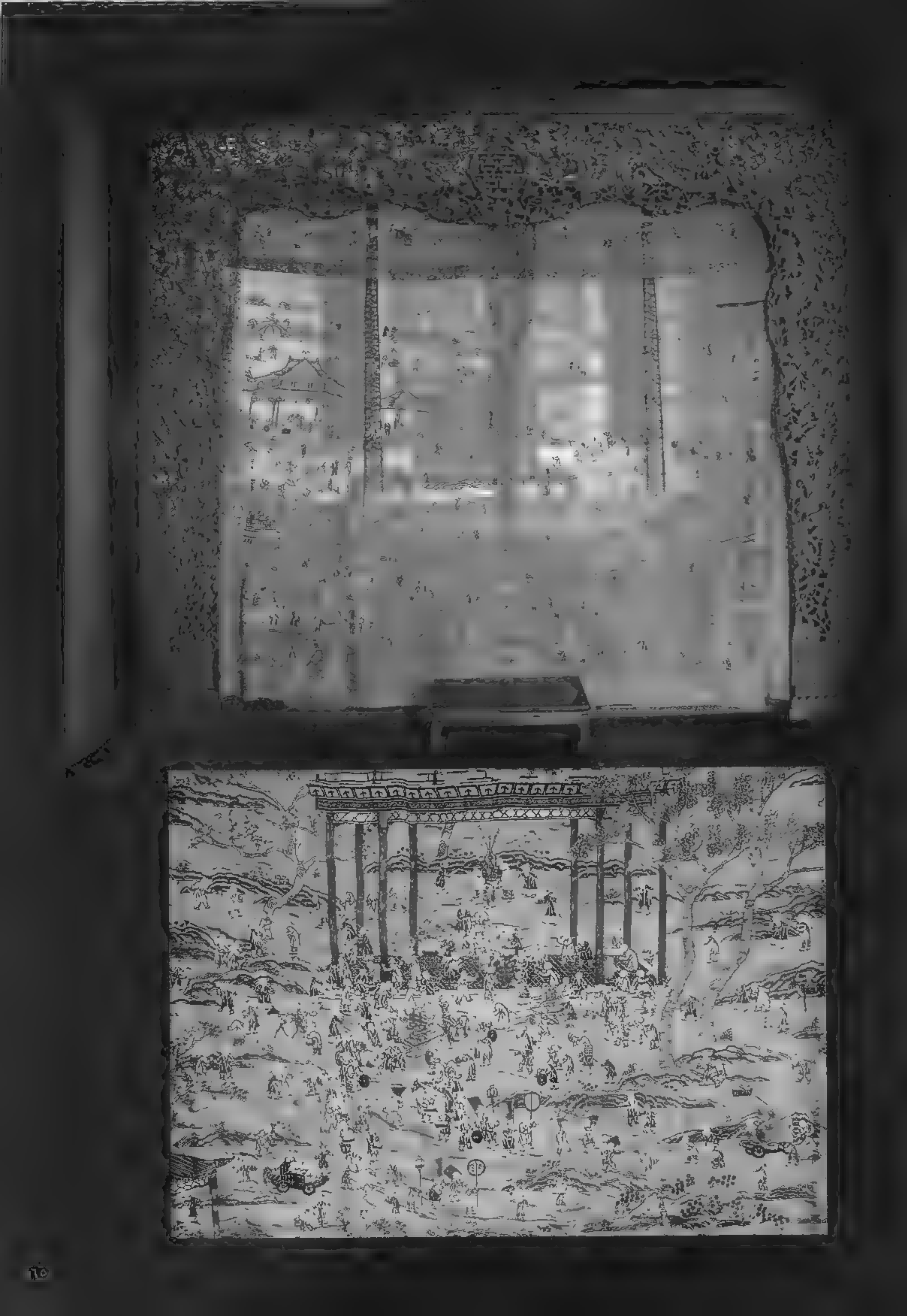


لوحة ١٤٣



لوحة ٤٢. غرفة نوم الإمبراطور يونغ دنغ الخاصة بقصر تنمية المدارك.

لوحة ٤٤أ، ب. ستار من الحرير المطرّز يُصوِّر أطفالا يقاربون المائة عدًا مُعلّقا ◄
فوق فراش الزّفاف، تمنّيا بوفرة النّسل الإمبراطوري الميمون.





لوحة ٤٥. قصر «الصفّا السّماوي».

الجوسق الرهيف القائم فوق كتلة من الصخور التي شكّلتها رياح الزمن بحديقة **شيان لونغ** في المدينة المحرّمة **(لوحة ٤٩)**.

وتحفل قصور وقاعات المدينة المحرّمة بوفرة من پورتريهات الأباطرة ذكورا وإناثا تُذْهلُنا بقدرتها الفائقة على تعريفنا بسماتهم وملامحهم والكشف عن جوهر شخصياتهم، كما تُحيطنا علمًا بما كانوا يتَسَرْبلُون به من باذخ الثياب المطَرَّزة بأرْوَع الزخارف المتناسقة باهرة الألوان، فضلا عن الحليّ والمجَوهرات وعقود اللؤلؤ والتيجان المرصّعة بالنفيس من الأحجار الكريمة، ممّا يُسلِّط الضوء على أبّهة السلطة الإمبراطورية **(اللوحات من ٥٠ إلى ٥٤)**.

وإذا توقّف المُشاهدُ متأمِّلا المُسمَّيات التي أطلقها الصينيّون على مباني وأفنية القصريْن الداخلي والخارجي يتبيّن له أن قاعات **القَصر الداخلي (الخلفي)** تحمل مُسمّيات تنمُّ عن الفضائل والحكمة والأماني الطيّبة، على حين تحملُ مُسمّيات **القصر الخارجي (الأمامي)** معاني تُشيدُ بكفاءة تصريف شؤون الدولة. والراجح أنها قاعدة عامة تسري على جميع المباني الإمبراطورية في أنحاء الصين تهدف إلى تجميل صورة الحاكم كي يبدو على كفاءة منقطعة النظير وفكر رشيد وسياسة حكيمة تستقطبُ ثقة الرعيّة وتضمن خضوعهم وولاءهم.

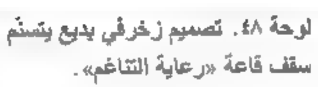
* * *

لوحة ٤٦. بوابة «السلام والعمر المديد» المؤدّية إلى القاعة التي تحمل نفس الاسم. ◄









لوحة ٤٨. تصميم زخرفي بديع يتسنّم
سقف قاعة «رعاية التناغم».

لوحة ٤٩. جوسق أنيق رهيف الطابع قائمٌ فوق كتلة من الصخور
التي شكّلتها رياح الزمن. حديقة شيان لونغ.

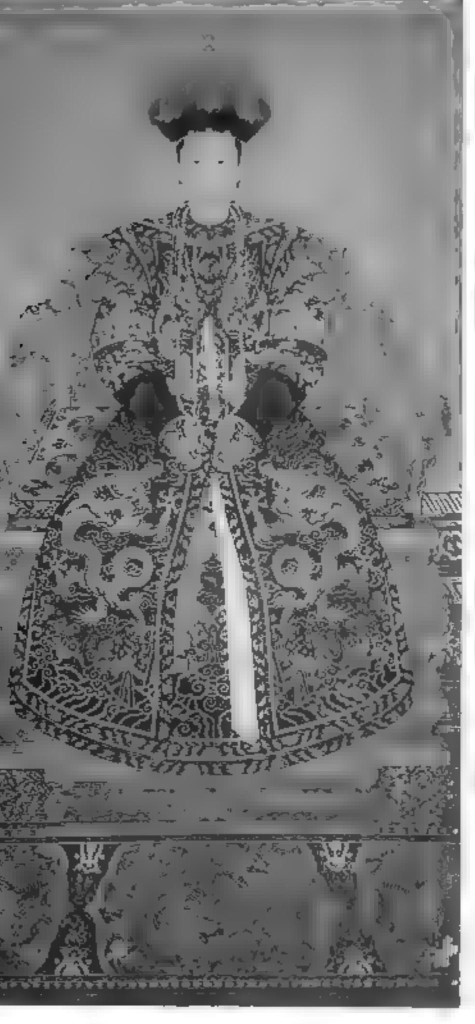
◄ لوحة ٤٧. «قصر الرخاء» ويقع إلى الشمال الغربي من
قصر «الصفا السماوي».



لوحة ٥١. پورتريه الإمبراطور
تشان لونغ (١٧٣٦ ـ ١٧٩٥).



لوحة ٥٤ پورتريه الإمبراطورة الارملة ـ الام سي
تشي المتسلطة على العرش الصيني والمستحوذة
على السلطة طوال النصف الثاني من القرن ١٩



لوحة ٥٠. پورتريه الإمبراطورة «كُونغرن»
(أي العاملة النشطة) (١٦٦٠ ـ ١٧٧٣).



لوحة ٥٣ پورتريه الامبراطور ڤانغ شي اخر اباطرة اسرة
تشينغ الذي اتخذ قاعة «الصف السماوي» مقرا



لوحة ٥٢. پورتريه الإمبراطور يونغ چنغ.

وقد نُسِّقت الحديقة الإمبراطورية عام ١٤١٧ بالمدينة المحرّمة خلال عهد أسرة «مينغ» تنسيقا بالغ الرقّة والرّهافة يُضفي عليها الجلال والبهاء، فبدَت طرازا فريدا بين الحدائق بأشجارها الباسقة وأزهارها اليانعة، وعُدّتْ أرْوَع حدائق المدينة المحرّمة، كما صُنِّفت «**قاعة استجمام الإمبراطور**» بهذه الحديقة باعتبارها أميَز مباني أسرة «مينغ» تصميما وروعة. ولاينقطع إعجاب الزائرين بالقاعات والجواسق البديعة التي تحتشد بها حدائق القصر الإمبراطوري المزيّنة بأشجار الصنوبر والسَّرْو والصخور الناتئة التي تتّخذ أشكالا غريبة «جروتسكية» [الجروتسكية فن رخرفي نحتا وتصويرا وعمارة، يتميّز بتصاوير أو منحوتات خيالية غريبة للإنسان أو الحيوان، أو لكائنات خرافية لا تَمُتّ إلى الواقع بسبب، وهي وإن كانت مُسْتساغة فنّيا غير أن فيها غلوّا في التشويه أو مُجاوَزة الحدّ فيما هو طبيعي] فضلا عن الممرّات المرصوفة بالفسيفساء التي تصوّر أشكالاً للشخوص والنباتات والأزهار (**لوحة ٥٥**).

وكانت معظم مباني حديقة «السلام الوادع» معابد طاويّة وبوذيّة مثل «**معبد الرحمة الواسعة**» الطاوي (**لوحة ٥٦**)، و«**صومعة بوذا**» التي تضمّ صوره وتماثيله (**لوحة ٥٧**)، ويشمخ «**جوسق الجمال المحلّق**» الرفيع الذوق الفريد الطابع بحديقة قصر «العمر المديد» (**لوحتا ٥٨، ٥٩**)، كما يزدهي «**جوسق فصول الربيع عشرة الآلاف**» بالحديقة الإمبراطورية، وهو أحد ثمانية جواسق موزّعة في أنحاء الحديقة (**لوحة ٦٠**).

ويقع وراء «**قاعة التناغم الخالد**» ممرّ مزخرف بأشكال التنانين يبلغ طوله ستة عشر مترا وخمسة وسبعين سنتيمترا، وعرضه حوالى ثلاثة أمتار، وارتفاعه متر وسبعين سنتيمترا، ووزنه طنّين ونصف الطن، ويُعدّ أطوَل مجاز حجري مزخرف بالنقش البارز بالقصر الإمبراطوري، وقد أنشئ في عهد أُسرة مينغ. وتتخلّل الممرّ تسعة تنانين زاحفة بين السُّحب الموّارة، وتبدو أمواج البحر أدنى الممرّ، في حين تكتسي حوافه بالنباتات الغريبة المُستَجْلَبة، وقد أعيد رصفه عام ١٧٦٠ (**لوحات ٦١ أ، ب، جـ**). وثمة ممرّ آخر بحديقة القصر الإمبراطوري مرصوف بالزّلط متعدّد الألوان الذي يُشكّل مشهدا يمثّل مجالدة بالسيف وفارسًا يقتحم بوّابة الأعداء (**لوحة ٦٢**). ويسترعي انتباه زائر الحديقة لوح منقوش بالكتابة الخطيّة المُحسَّنة فوق واجهة «**جوسق اليشب الأخضر العائم**» (**لوحة ٦٣**). وثمة مبنى ضخم مكوّن من ثلاثة طوابق يقع شرقي «قصر العمر المديد» يُطلق عليه اسم «**جوسق مسرح الأصوات الرخيمة**»، يضمّ منصّة مسرحية في كل طابق: «منصّة الحظ» و«منصّة الرخاء» و«منصّة العمر المديد»، وصُمّمتْ أسفل كل منصّة خمس فجوات ذات نمط هندسي تَصْدُرُ عنه المؤثرات الصوتية في أثناء الأداء (**لوحات ٦٤، ٦٥، ٦٦**).

ودَرَج الصينيّون آنذاك على إقامة «**مباراة الكأس الطافي في مجرى المياه**» داخل سقيفة مفتوحة الجوانب بإحدى الحدائق، يميلُ سطح الأرض فيها ميْلا رفيقًا يُتيح للمياه الانسياب من مسقط مائي بجدول أو غدير. ويتوسّط السقيفة مسطّحٌ من الحجر أو الرخام حُفرت به قنوات ضيّقة متعرّجة لايتجاوز عرض الواحدة منها خمسة عشر سنتيمترا، ليجتمع حوله نفرٌ من الشعراء في حفل سمر يتبارون خلاله في ارتجال قصائد الشعر بعد وضْع كأس صغيرة من الخشب مُترعة بالنبيذ ومثبّتة في صحن عند بداية الجانب المرتفع من المسطّح الرخامي ليطفو فوق قنوات المياه، بحيث ينتهي الشاعر من ارتجال قصيدته قبل وصول الكأس إلى نهاية القناة، وعندها يحتسي الفائز ما تَحْويه الكأس. وتضمّ «**حديقة قصر العمر المديد الوادع**» جوسقا مخصّصا لمباريات الكأس الطافي هو «**جوسق حفَل التَّطهير**» (**اللوحات ٦٧، ٦٨، ٦٩**).



لوحة ٥٥. صخور ناتئة ذات أشكال جروتسكية غريبة تتخلل حديقة القصر الإمبراطوري بالمدينة المحرّمة.



لوحة ٥٦. معبد «الرحمة الواسعة» الطاوي بالمدينة المحرمة



لوحة ٥٧ جانب من صومعة بوذية بقاعة «السلام الشامل» في حديقة «السلام الرامي للخير»، تضمّ صوره وتماثيله. المدينة المحرّمة.

لوحة ٥٨. جوسق «الجمال المحلّق» بحديقة «قصر العمر المديد». المدينة المحرّمة. ◄

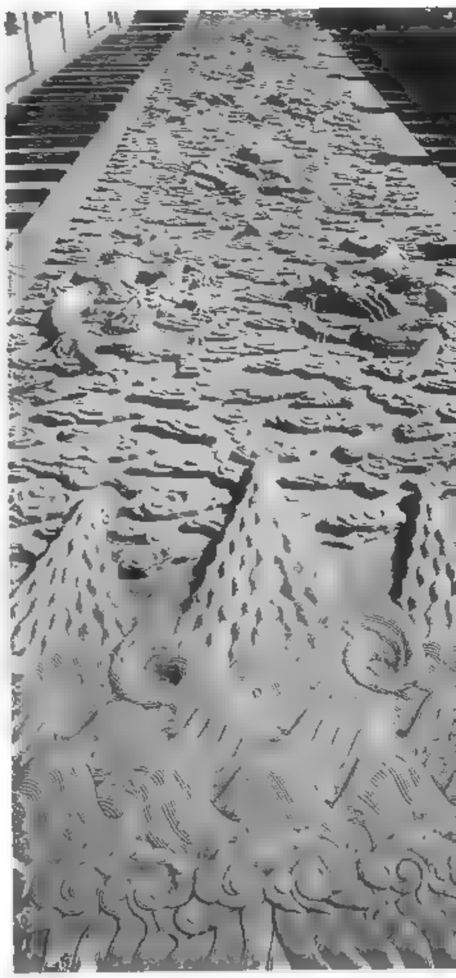
لوحة ٥٩. تشكيل زخرفي جذّاب للروافد الخشبيّة بسقف جوسق «الجمال المحلّق». ◄



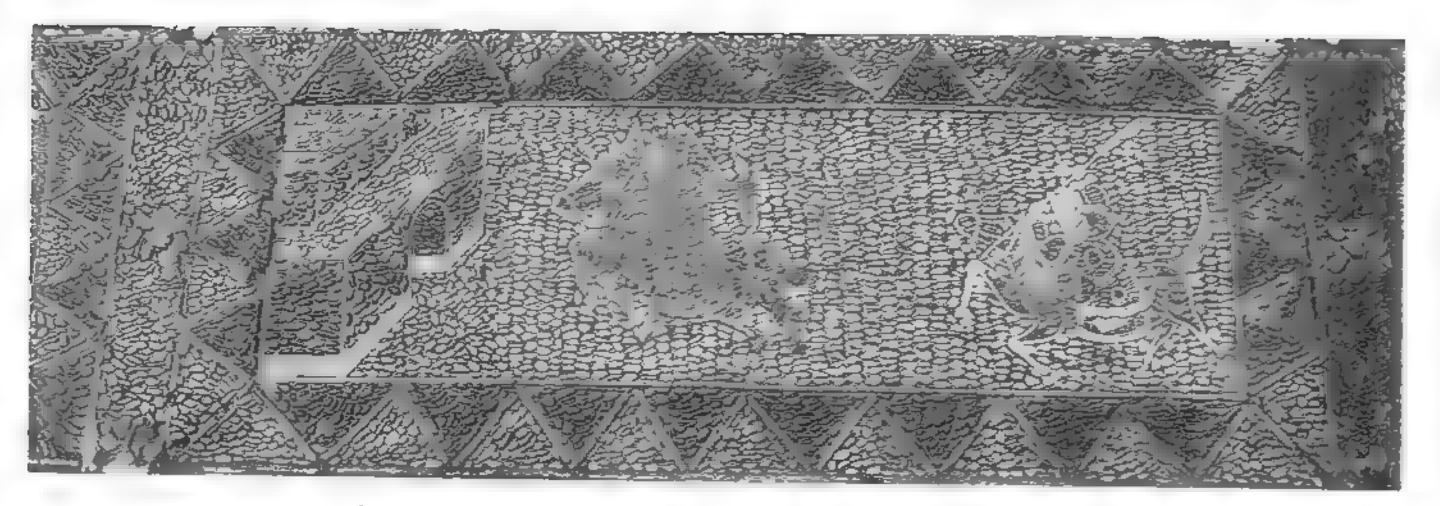


لوحة ٦٠. جوسق «فصول الربيع عشرة الآلاف» بالحديقة الإمبراطورية التي أنشئت عام ١٤١٧، وهو أحد ثمانية جواسق موزّعة في أرجاء الحديقة.





لوحة ٦١أ، ب، ج. ممرّ مُزخرف بأشكال التنانين والسُحب يقع وراء «قاعة التناغم الخالد». يبلغ طوله ١٦٫٧٥ مترا، وعرضه حوالي ثلاثة أمتار، وارتفاعه ١٫٧٠ مترا، ووزنه ٢٫٥ طنا، ويُعدّ أطول مجاز حجري مزخرف بالنقش البارز بالقصر الإمبراطوري. تتخلله تسعة تنانين زاحفة بين السّحب المواّرة. وبينما تبدو أمواج البحر أدنى الممرّ، تكتسي حواف الممرّ بالنباتات الغريبة المُستجلبة. أنشئ في عهد أسرة مينغ، ثم أعيدَ رَصفُه عام ١٧٦١.



لوحة ٦٢. ممرّ مرصوف بالزلط متعدّد الألوان بحديقة القصر الإمبراطوري. ويمثّل المشهد مُجالَدة بالسيف وفارساً يقتحم بوّابة الأعداء.

لوحة ٦٣. لوح منقوش بالكتابة الخطيّة المحسَّنة فوق واجهة جوسق «اليشْب الأخضر الطافي».

▲
لوحة ٦٤. جوسق مسرح «الأصوات الرخيمة» ثلاثي الطوابق. المدينة المحرَّمة.



لوحة ٦٥. جانب من منصة «مسرح الرخاء». ◀



لوحة ٦٦. منصة مسرحيّة بمقرّ «سنوات التقاعد والاعتزال».

◀ لوحة ٦٧، ٦٨ . مباراة الكأس الطافي في مجرى المياه بجوسق «حقل التطهير» في حديقة قصر «العمر المديد الوادع». ودَرج الصينيّون آنذاك على إقامة «مباراة الكأس الطافي في مجرى المياه» داخل سقيفة مفتوحة الجوانب بإحدى الحدائق، يميلُ سطح الأرض فيها ميلا رفيقًا يُتيح للمياه الانسياب من مسقط مائي لجدولٍ أو غدير. ويتوسّط السقيفة مسطّح من الحجر أو الرخام حُفرت به قنوات ضيّقة متعرّجة لا يتجاوز عرض الواحدة منها خمسة عشر سنتيمترًا ليجتمع حوله نفرٌ من الشعراء في حفل سَمَر يتبارون خلاله في ارتجال قصائد الشّعر بعد وضْع كأس صغيرة من الخشب مُترعة بالنبيذ ومثبّتة في صحن عند بداية الجانب المرتفع من المسطّح الرخامي ليطفو فوق قنوات المياه، بحيث ينتهي الشاعر من ارتجال قصيدته قبل وصول الكأس إلى نهاية القناة. وعندها يحتسي الفائز ما تحوْيه الكأس.





لوحة ٦٩ . المدينة المحرّمة. صورة ملتقطة من فوق تل جنغ المتاخم لمدينة بيجنغ.

شُيِّد «معبد السماء» عام ١٤٢٠م في عهد الإمبراطور الثامن عشر لأسرة «مينغ» بالقرب من مدينة بيجِنْغ فوق مساحة مائتيْن وسبعين ألف متر مربّع، لكي يتردّد عليه الأباطرة لتأدية الصلاة في مستهل فصل الربيع من أجل وفرة المحصول (**اللوحتان ٧٠، ٧١**).

ويتكون المعبد من «**مقصورة الصلاة من أجل وفرة المحصول**» التي تُعدّ المبنى الرئيسي في المعبد، وهي القاعة التي يؤدِّي فيها الإمبراطور الصلاة برجاء «وفرة المحصول». ويبلغ قطر هذه المقصورة الدائرية ثلاثين مترا وارتفاعها ثمانية وثلاثين مترا، ويحيطُ ببدنها من الخارج ثلاثة أطناف ذوات رفارف، وتعلوها قمّة مخروطيّة الشكل يُتوِّجها نتوءٌ مطلي بالذّهب، وتحيطُ بها شُرفة حجرية فسيحة ذات ثلاثة طوابق مُسَوَّرة بسياجٍ من الرخام المشغول (**اللوحتان ٧٢، ٧٣**). وتُبهرنا «مقصورة الصّلاة من أجل وفرة المحصول» بزخارفها الداخلية الباذخة التي تُزْخِمُ الحواس. وهي قاعة يلتحمُ بجدرانها سقفٌ مُتْقَنُ الإحكام مكوَّن من طبقات ثلاث متينة تحُولُ دون تسرّب مياه الأمطار إلى المقصورة (وفقا لتقنيّة قِيْسُون المعماريّة المعروفة)، تكسُو باطنَها تجاويفُ مزخرفةٌ، تتوسّطها صُرَّة من الخشب المحفور بزخارف وافرة ملوّنة ومذهّبة للتنانين والعنقاوات الأسطورية، كما تتماثل زخارف السقف الخشبية مع زخارف الأرضيّة الرخاميّة للمقصورة (**لوحة ٧٤**).



لوحتا ٧٠، ٧١ (صفحة ٨٤، ٨٥) نظرة عامة شاملة على معبد السماء. ويُعدّ أضخم معابد الصين قاطبة شيّد عام ١٤٢٠ في عهد أسرة مينغ، ويشغل مساحة قدرها مائتين وسبعين ألف متر مربع. وهو المعبد الذي درج أباطرة أسرتي مينغ وتشينغ على غشيانه لتقديم الذبائح والقرابين إلى السماء والصلاة من أجل وفرة المحصول. وتهيمن «مقصورة الصّلاة» على المعبد بأسْره، ويمتدّ منها مجاز (أو دربٌ) مرصوف يصلها «بقبو السماء الإمبراطوري» المخصص لحفظ الألواح التذكارية المنقوشة عليها أدعية الضراعة إلى السماء وألقاب الأباطرة وكُنْياتهم، ويطوّقه فناء دائري يَحوطه هو الآخر جدار حجري يُطْلَق عليه اسم «الجدار مُردّد الصّدى». ◄





لوحتا ٧٢، ٧٣. مقصورة الصلاة من أجل وفرة المحصول بمعبد السماء إلى الجنوب من العاصمة بيجنغ، حيث درج أباطرة أسرتيْ مينغ وتشينغ على التردّد عليها لتأدية الصلاة من أجل وفرة المحصول في مستهل فصل الربيع.





ويشتمل المعبد من حيث تخطيطه المحوري على صفّين من الأسوار، أحدهما داخلي والآخر خارجي. وتقع «مقصورة الصلاة من أجل وفرة المحصول» و«قاعة السماء الإمبراطورية» داخل نطاق السور الدائري في الشطر الشمالي من المعبد، في حين يقع «قبو السماء الإمبراطوري» و«تل الهيكل الدائري» داخل نطاق السور المربّع في الشطر الجنوبي من المعبد. ويربط الشطر الجنوبي للمعبد بشطره الشمالي «المجاز (أوْ الدَّرب) المقدّس» المرصوف.

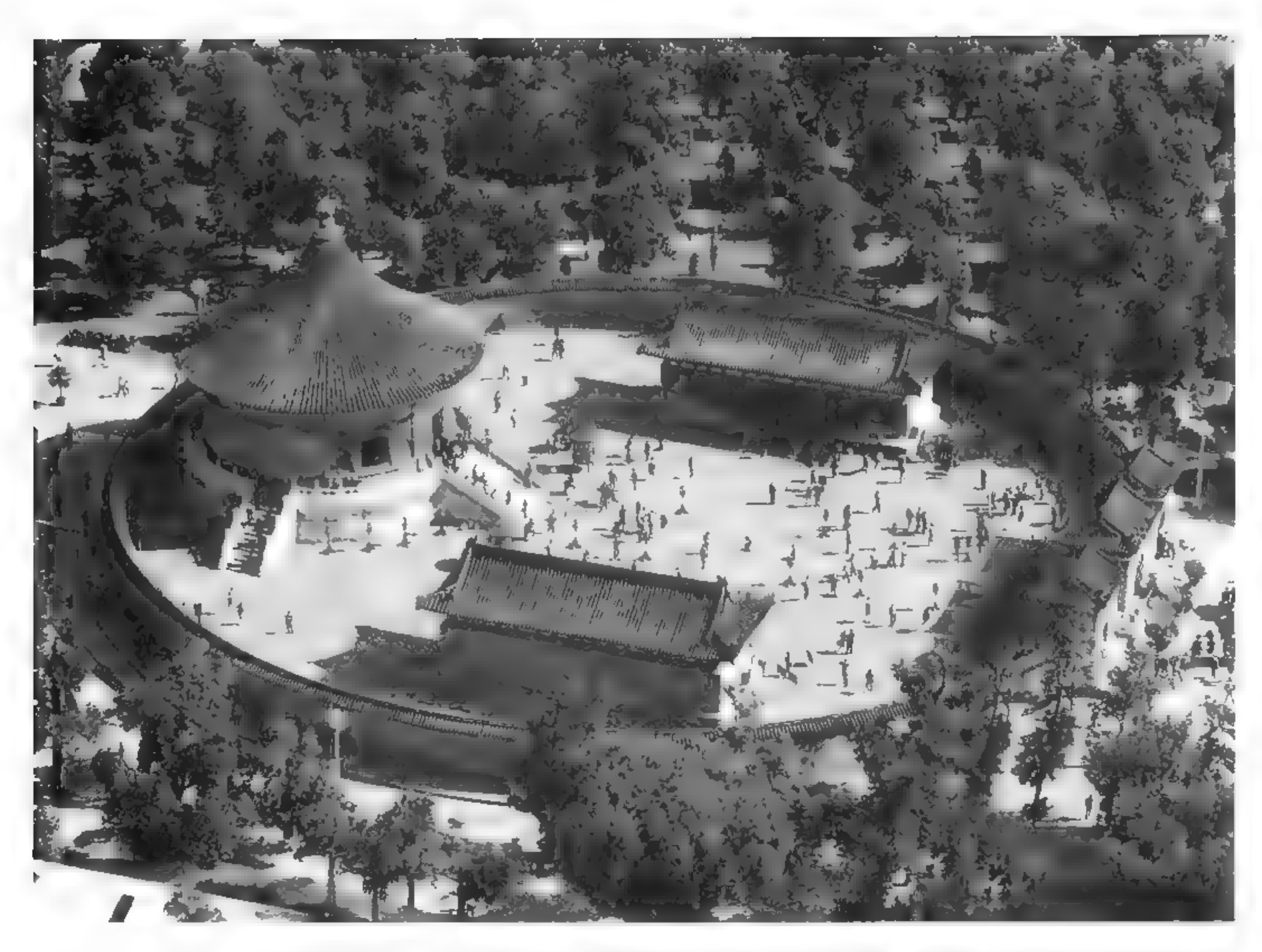
وما من شك في أن تخطيط «معبد السماء» هو في حقيقة أمره تجسيدٌ صادق لنظرية أهل الصين القُدامى القائلة بأن السماء مستديرة الشكل والأرض مربّعة (**لوحة ٧٦**). وكان الأباطرة الصينيّون يعبدون السماء وينسبُون أنفسهم إليها ويخلعون على ذواتهم لقب «أبناء السماء»، ومَضُوا يقدّمون خلال عهد أسرتيْ مينغ وتشينغ الذبائح والقرابين للسماء، ومن هنا كانت الوشائج التي تربط هذه المباني بالسماء جدّ وثيقة. وهكذا نرى «المعبد السماوي» مُطوَّقًا بسُورَيْن، أحدهما داخلي شمالي مستدير يرمزُ إلى السماء، والآخر خارجي جنوبي مربّع يرمز إلى الأرض، وذلك جريًا على ما هو مُتعارف عليه في الصين منذ القدَم بأن السماء مستديرة والأرض مربّعة. ويربط المجاز - أو الدَّرب المرصُوف الذي يبلغ طوله ثلاثمائة وستين مترًا وعرضه متريْن ونصف المتر - بين شَطْريْ «معبد السماء» الشمالي والجنوبي، ويُرجعون السبب في إنشائه إلى اعتقادهم بأن ثمة دربًا طويلاً يمتدّ من الأرض إلى السماء، كما يسترعي انتباهنا أن أسطح المباني مغطّاة بقراميد ذات لون أزرق ساطع يُواكبُ لون السماء (**لوحة ٧٧**). وتضمّ البوّابة الرئيسيّة لمعبد السماء «قاعة التطهّر» التي يقضي فيها الإمبراطور أيام الصَّوم الثلاثة، ثم يؤدي بها مناسك الاغتسال والتطهُّر قبيل التوجّه إلى الصلاة. ويقع إلى الشمال من هيكل التل الدائري «قبو السماء الإمبراطوري» المخصّص لحفظ الألواح التذكارية المنقوشة عليها أدعية الضّراعة إلى السماء وألقاب الأباطرة وكُناهُم. وشُيِّد هذا القبو من الخشب والآجُر، ويبلغ ارتفاعه تسعة عشر مترا وقطره خمسة عشر مترا. وإذ كان الصينيّون يعتقدون أن السماء مستديرة الشكل والأرض مربّعة، فقد شيّدوا مباني المعبد وفق مسقط دائري، في حين شيّدوا غيرها وفق مسقط مربّع. والقبو مستدير ومُشيّد من الرخام، ويستدقّ نحو طرفه فيبدو على شكل مظلّة مُنْبسطة. ويحيطُ بالقبو فناء يُطوِّقُه جدار عاكسٌ للصوت مُشيّد بصفوف القراميد تنتقل عَبْره اهتزازات الصّوت وفق مفهوم الموجات الصوتية، فإذا تكلّم شخصٌ عند طرف الجدار سَمِعَه شخصٌ آخر يقف على مبعدة ستين مترا (**لوحة ٧٨**)

لوحة ٧٤. مقصورة الصلاة من أجل وفرة المحصول من الداخل المزوّدة بسقف مُحكَم السدّ مشكّل من طبقات ثلاث متينة تحوْل دون تسرّب مياه الأمطار إلى المقصورة (وفق تقنيّة قيْسُون المعمارية)، تتوسّطه صُرّةٌ من الخشب المحفور بزخارف مذهّبة مبهرة للتنانين وطيور العنقاء الأسطورية، كما تتماثل زخارف السقف الخشبيّة مع زخارف أرضيّة المقصورة الرخامية المستديرة ◀



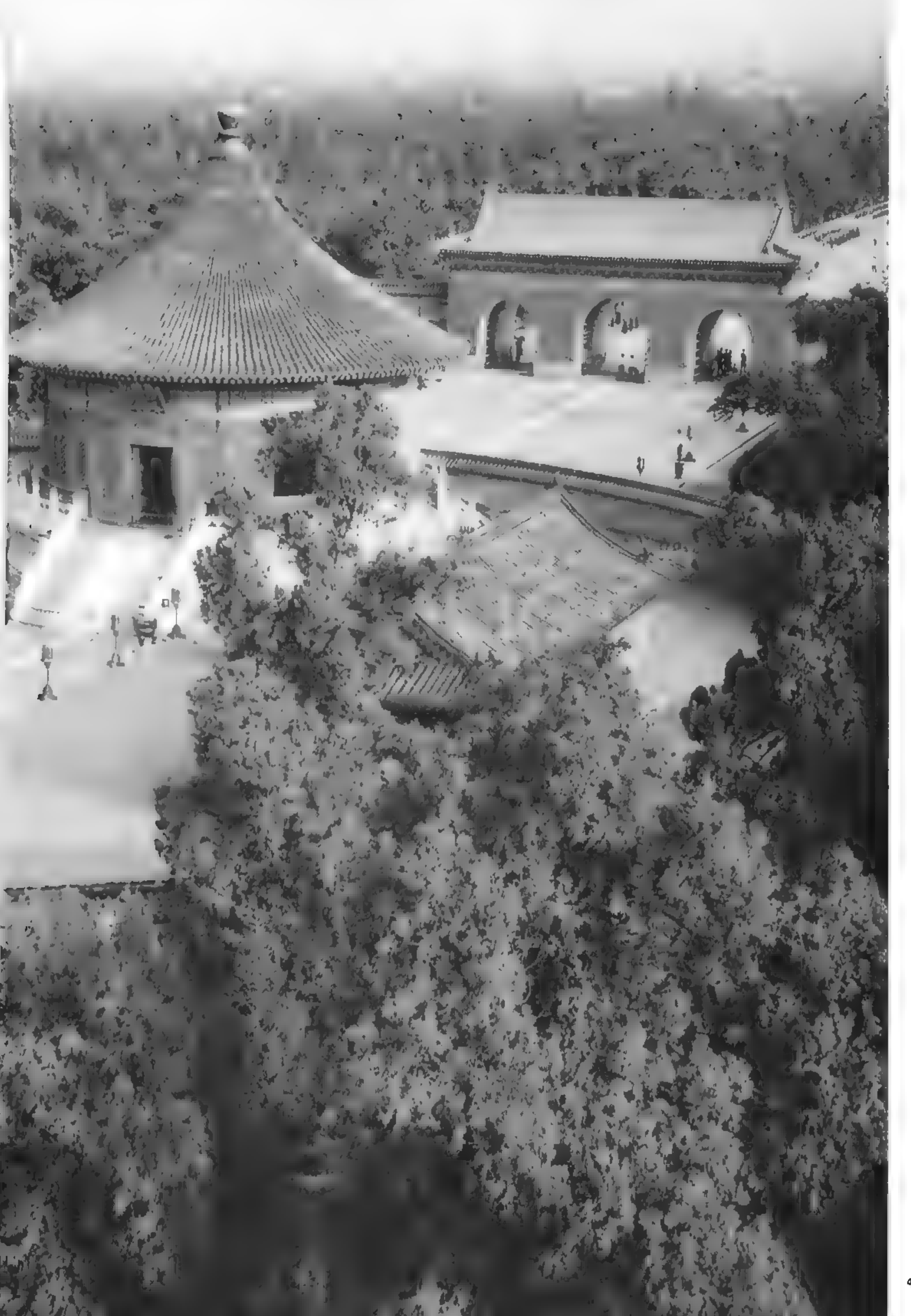


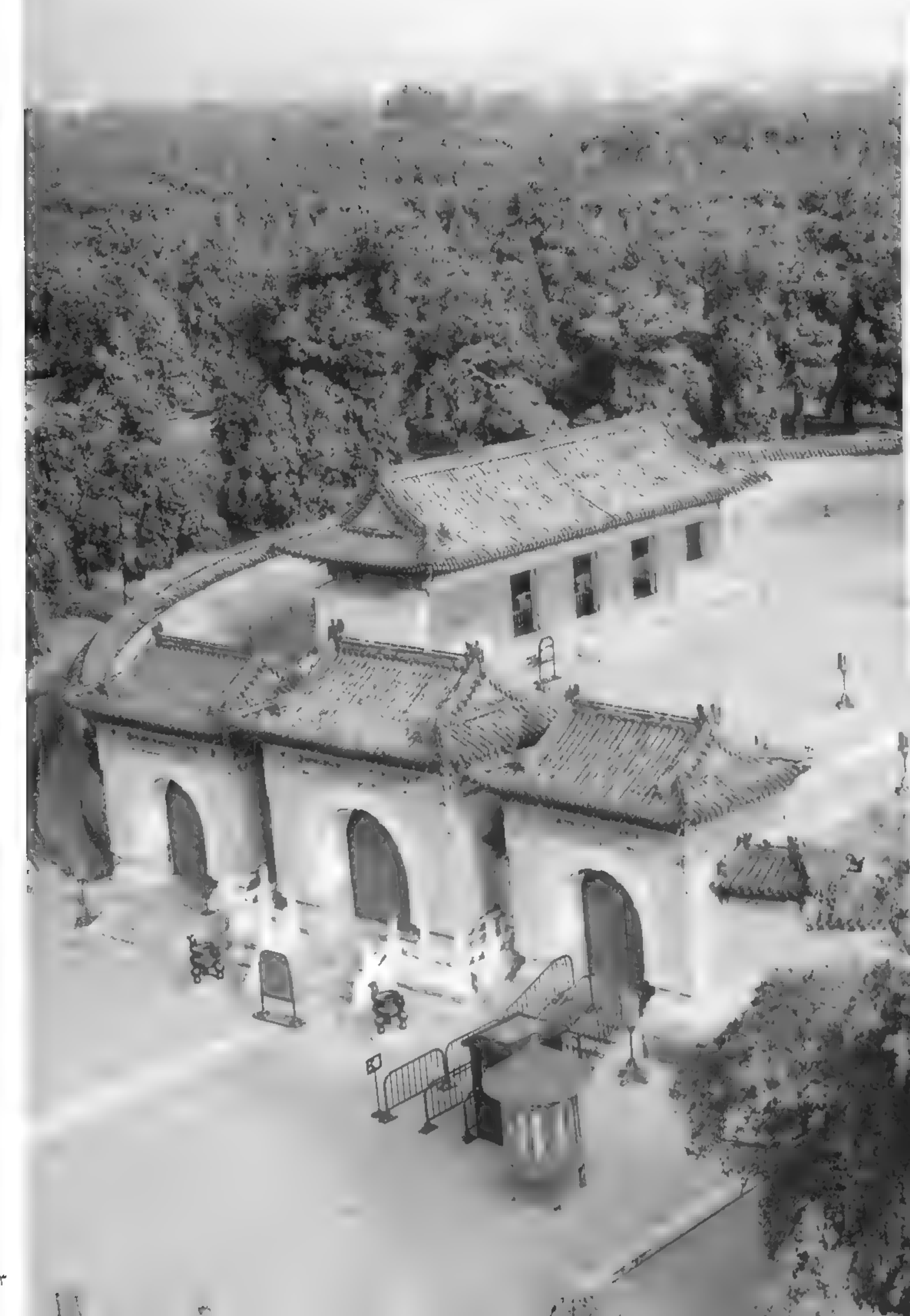
لوحة ٧٥. التخطيط المحوري «لمعبد السماء» الذي يشتمل على صفّين من الأسوار. أحدهما داخلي والآخر خارجي، وبينما تقع «مقصورة الصلاة من أجل وفرة المحصول» و«قاعة السماء الإمبراطورية» داخل نطاق السُور الدائري في الشطر الشمالي من المعبد، يقع «قبو السماء الإمبراطوري» و«تل الهيكل الدائري» داخل نطاق السور المربّع في الشّطر الجنوبي من المعبد ويربط الشطر الجنوبي للمعبد بشطره الشمالي «المجاز (الدّرب) المقدس» المرصوف الذي يبلغ طوله ثلاثمائة وستين مترا وعرضه مترين ونصف المتر. ويمكن لزائر الموقع إدراك مدى ضخامة الكون وانفساح المشهد أمامه حسب قُدرة عينه على أن تُبصر ما هُو بعيد وما من شك في أن تخطيط «معبد السماء» هو في حقيقة الأمر تجسيدٌ صادق لنظرية أهل الصين القدامى القائلة بأن السماء مستديرة الشكل والأرض مربّعة.



لوحة ٧٦. «قبو السماء الإمبراطوري» الواقع ضمن «هيكل التل الدائري» والمخصّص لحفظ الألواح التذكارية المنقوشة عليها أدعية الضّراعة للسماء وألقاب الأباطرة وكُناهُم. والقبو مُشيَّد من الخشب والآجُر ويبلغ ارتفاعه تسعة عشر مترا، ويستدقّ نحو طرفه فيبدو على شكل مظلّة مُنْبسطة. ويُحيط بالقبو فناء يُطوِّقُه جدار مُشيَّد بصفوف القراميد، وهو جدار عاكسٌ للصوت وفق نظرية صدى الموجات الصوتيَة التي تنعكس على أسطح الجدران، فإذا تكلّم شخصٌ عند طرف الجدار سمعه شخصٌ آخر يقف على مبعدة ستين مترا.

◄ لوحة ٧٧. قبو السماء الإمبراطوري المَخصَّص لحفظ الألواح التذكارية المنقوشة عليها أدعية الضّراعة إلى السماء وألقاب الأباطرة وكُنْياتهم.







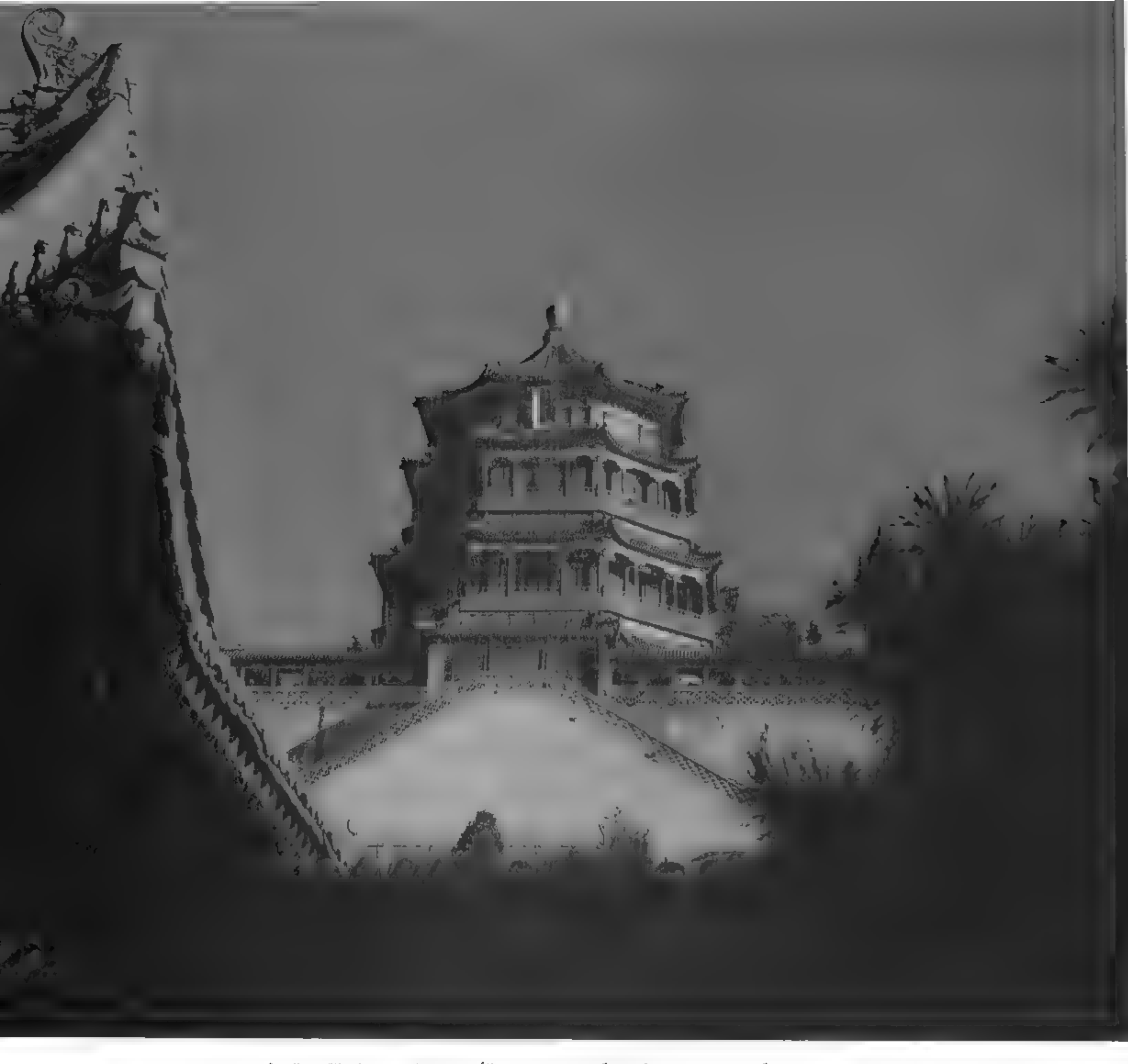
القصر الصيفي «إي . خا . يُوان»

دَرَجَ الأباطرة الصينيّون على تشييد العديد من الڤيلات في أنحاء الريف، وأغلب ما صَمَد لعوادي الدّهر من هذه المباني حتى الآن أقامه أباطرة أسرة تشينغ، وأشهرها القصر الصيفي «**إي ـ خا ـ يُوان**» الذي اخْتير موقعه بإحدى الضواحي الواقعة إلى الشمال الغربي من العاصمة بيْجِنْغ (بكين) فوق جبل «**وَنْ شُو شَنْ**». وقد بدأ العمل فيه عام ١١٥٣ فوق مساحة مليونين وتسعين ألف متر مربع (**اللوحات ٧٩، ٨٠**). ويتكوّن القصر الصيفي من أربعة أقسام: أوّلها «**مبنى مدخل منطقة القصر الشرقية**» الذي يُقيم به الإمبراطور والإمبراطورة عادة، كما تُدار منه شؤون الدولة، وتكاد معظم أبنية هذا القصر تكون متماثلة. أمّا القسم الثاني من هذا القصر فيطُلّ على «بحيرة كُونْ منْغ»، ويضمّ «**مقصورة بوذا العَبِقة دائما بالبخور**» ثُمانية الواجهات، والتي ترتفع سبعة وثلاثين مترا، وتُعد الرمز الخالد لحديقة القصر الصيفي الرّحبة (**لوحة ٨٠**). وتنتصب أمام هذه المقصورة قاعة «الدَّيم المُتلاشية» حيث يُقيم البلاط الإمبراطوري حفلات القصر، ويحتل القسم الثالث مُنحدرٌ يتخلّله غدير، وتتركّزُ معظم أبنية هذا القسم وسط المنطقة باستثناء المُنشآت الدينية. ويتكوّن القسم الرابع من بحيرة «كون منغ» و«البحيرة الغربية بجزيرتها». ويفصل البحيرات بعضها عن بعض طوارات من الحجارة المخلوطة بالتراب المُعامَل بالمداميك، كما تربط القصر الصيفي بالخارج ستة جسور متنوّعة الأنماط.



لوحات ٧٩، ٨٠. منظر عام للقصر الصيفي «إيه ـ ها ـ يوان» حيث يتجلّى النظام مع الاتّساق والتآلف ويسود مبدأ الوحدة مع التنوّع. تل العمر المديد يطلّ على بحيرة كون منغ.





لوحة ٨٠. «مقصورة بوذا العبقة دائما بالبخور» تطلّ على بحيرة كون منغ. القصر الصيفي.

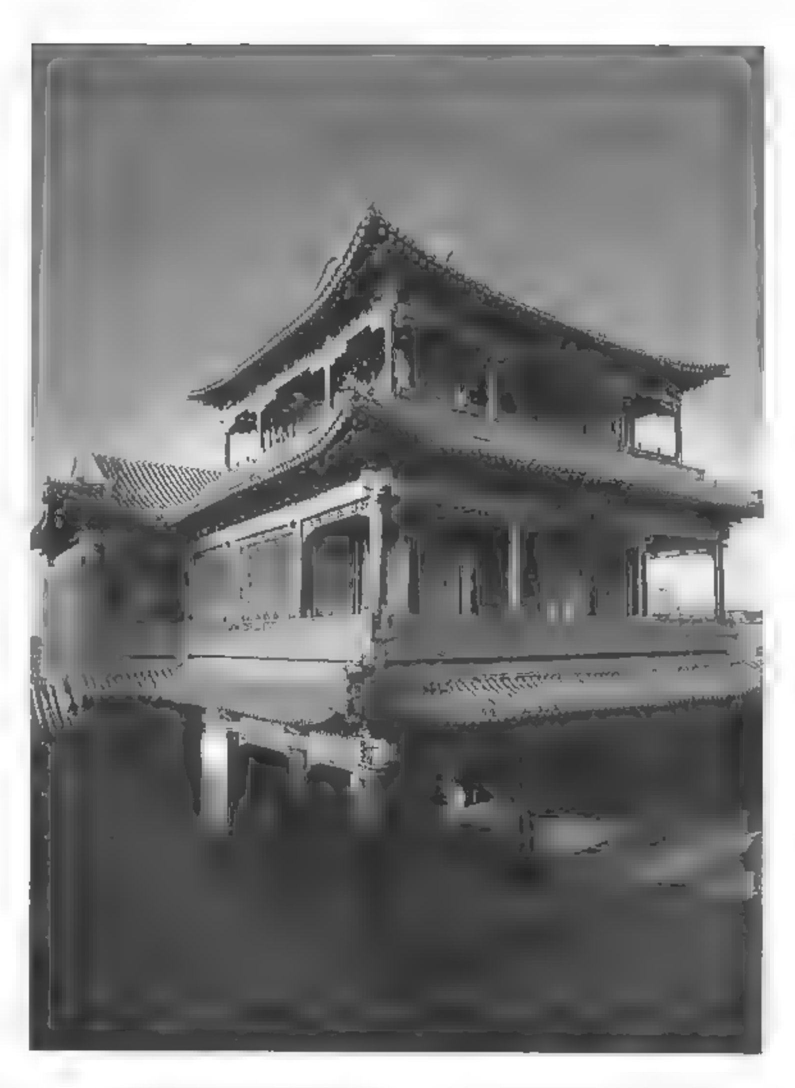
لوحة ٨١ أحد أسديْن من البرونز المذهّب على جانبي ◄
«بوّابة قصر البرّ والعمر المديد»



وتَحفَلُ منطقتا «تل وَنْ شُو شَن» و«بحيرة كون منغ» بأروع المشاهد المُصَمَّمة بحذق وبراعة كي تُساير طوبوغرافيّة الموقع، فإذا هي تُقدّم للزائرين أروع نماذج فن تنسيق الحدائق الصيني الأصيل الذي يجمع بين مشاهد شمال البلاد وجنوبها مستخدمًا أرقى فنون العمارة الصينيّة التقليدية، حيث تبلغ مناظر «القصر الصيفي» أبْهَى مَرْآها خلال فصل الربيع عندما تتفتّح أزهار الصيف المتباينة الألوان. وأطلق على هذا الصَّرح الضخم اسم «**القصر الصيفي**» لما يتخلّل أرجاءه من مناظر جذّابة حلاّبة لاسيما عند هطول الأمطار. وبينما تُشكّل البحيرة حين يكسُوها الضّباب مشهدًا أغبشَ مُبْهما غير واضح المعالم وكأنها مُغشّاة بغلالة من الحرير الشفّاف، تتهادى قوارب النزهة في أثناء الطقس الصَّحْو فوق مياه البحيرة جيئة وعوْدةً في مشهد يَفْتِنُ الألباب.

وللحدائق الصينيّة العريقة نظام فريد قائم بذاته يسعى دوْما لتجسيد الوحدة والوفاق بين الجمال الطبيعي والجمال الاصطناعي باقتدار وامتياز، سواء كانت حدائق إمبراطورية أنشأها الملوك والأباطرة، أو حدائق خاصة أنشأها كبار المسؤولين وسُراة القوم. وقد جَمَعَ القصر الصيفي بين هيْبة الجبال الشاهقة في شمال الصين وصفاء مواطن الرخاء بمنطقة السهل الخصيب في الجنوب مَهْد الحضارة الصينيّة - حيث يجري نهر «يانغْ دزه» (تشانغ جيانَ أي النهر الطويل) في مقاطعة تشنْهاى - وبين عظمة القصور الإمبراطورية وأناقة دور المواطنين في كيان واحد حتى غدا هذا القصر أشهر حديقة كلاسيكية في الصين. وتُعدّ حديقة القصر الصيفي أضخم حدائقَ إمبراطورية الصين حجمًا وأكثرها حفاظًا على رونَقِ الحدائق السّالفة التليدة، فضلاً عن تجسيدها لسمات الحدائق الإمبراطورية عبر العصور المختلفة.

وتؤدي البوّابة الشرقية إلى منطقة القصور التي يُعدّ «**قصر البرّ والعمر المديد**» مركزها (**لوحة ٨١**). وقد خُصِّص هذا القصر مقرًا لعلاج أباطرة أسرة تشينغ ولتصريف أمور الدولة، كما يضمّ «عرش الإمبراطور» المُحاط بالمباخر الثلاثيّة القوائم وبالفوانيس على هيئة طائر الكركي، فضلاً عن ساتر مُزيَّن بتسعة تنانين متحويّة ومائتين وستة وعشرين مقطعًا من كلمة «شُو» (أي العمر المديد) بالخطوط المحسّنة المتنوّعة. ويشتمل القصر أيضا على «**قاعة سُحب اليَشب الموّارة البيضاء**» (**لوحة ٨٢**) شاهدةً على صفحة مُخْرية من تاريخ أسرة تشينغ عندما



اعْتُقل فيها الإمبراطور سيّئ الطّالع **«قوانغ شوي»** الذي ظلّ بمعزل عن العالم من عام ١٨٧٥ إلى عام ١٩٠٨، في حين آلت السلطة الفعلية إلى الإمبراطورة المُتسلّطة **«سي تشي»** التي اتّخذت من **«قاعة السعادة الرافلة والعمر المديد»** بهذا القصر مقرا لإقامتها أثناء الصيف تحيك فيها مكائدها وتمارس أهواءها وتُنْفق ببذخ وإسراف.

وقريبا من هذا القصر تقع المسارح الثلاثة لهذا المَصيف الجبلي: «مسرح حديقة الفضيلة والانسجام» وهو أضخمها، و«مقصورة الموسيقى الصّادحة» **(لوحة ٨٣)**، و«مقصورة الصوت الشّجيّ»، وكانت جميعا مُخصّصة لعرض المسرحيّات حين تحتفل **«سي تشي»** بعيد ميلادها.

وإلى الغرب من **«قاعة البرّ والعمر المديد»** يقع ممرٌّ مسقوف طويل يمتد ما يربو على سبعمائة متر بمحاذاة بحيرة كون منغ رابطًا بين المواقع الخلاّبة القاصية والدانية ومباني الحدائق. وقد زُخْرِفت جدران هذا الممرّ على امتداده بأكثر من ثمانية آلاف لوحة مصوَّرة زاهية الألوان مُستلهمة من وقائع الحياة اليومية للأهالي ومن الحكايات الشعبية، فجعلت منه رواقا فنّيا ثريًا جذّابا **(لوحة ٨٤)**. فإذا غادر الزائر هذا الرواق العجيب صادف **«قصر ناطحة السّحاب»** المُشيَّد فوق جبل «وَنْ شُو شَنْ». وما يكاد يرتقي الدَّرَج على جانبيْ القصر حتى يبلغ **«مقصورة بوذا العَبِقَة دائما بالبخور»** التي تنهض بارتفاع ستين مترا في سفح تل على مبعدة مائة وثلاثة عشر مترا من ضفّة البحيرة، وتضمّ طوابق ثلاثة وثماني واجهات، كما تحتفظ بتمثال لبوذا كان يحلُو للإمبراطورة «سي تشي» الصّلاة أمامه وحرق البخور مرّتين كل شهر. وتُعدّ هذه المقصورة الرمز المقدّس لقصر الصيفي، فضلا عن كونها نموذجا رائعا لعمارة المباني الكلاسيكية الصينيّة **(لوحة ٨٠)**. ومن هذه المقصورة يمكننا أن نَطُلّ على **«قصر عجلة الشريعة البوذيّة»** شرقا و**«جوسق الكنْز والدّيم»** غربًا المشهور باسم **«الجوسق البرونزي»**، إذ استُخدم في تشكيله مئتان وسبعة أطنان من البرونز، ويُصنِّفُه الخبراء باعتباره أحد الروائع الفنّية العالمية **(لوحة ٨٥)**.

ويمتد على السفح الجنوبي لتل العمر المديد الممرّ المُتْحفي للقصر الصيفي لمسافة تربو على سبعمائة متر بمحاذاة «بحيرة كون منغ»، شُيّدت عليه من الشرق إلى الغرب أربعة جواسق مثمّنة الأجناب ذات أطياف بديعة جذّابة تؤدي دور معرض دائم للتحف الفنية، وتحتوي ما ينوف على أربعة عشر ألفَ لوحة مصوّرة تمثّل مختلف أنواع الأزهار والنباتات والطير والحيوان والپورتريهات ومشاهد بحيرة كون منغ الخلاّبة **(لوحتا ٨٦، ٨٧)**.

لوحة ٨٢ قاعة سُحب اليَشْب الموّارة البيضاء قصر البرّ والعمر المديد. منطقة القصر الصيفي



لوحة ٨٧. لوحة مصوَّرة معلّقة في أحد الجواسق مثمّنة الأجناب في درْب الممرّ المتحفي بالقصر الصيفي.

▶ لوحة ٨٣. «مقصورة الموسيقى الصادحة» شُيّدت عام ١٧٧٢ في عهد أسرة مينغ. أحد مسارح ثلاثة بمنطقة القصر الصيفي ويرتفع المبنى ٢١ مترا ويشتمل على ثلاثة طوابق، ويتخلّل سقف الطابق الأدنى خمس فجوات ليتسنّى من خلالها هبوط الممثلين من الطابق الثاني لتأدية أدوارهم. وثمة بئر مُتْرعة بالمياه تقومُ بتقوية صوت المؤثرات الصوتية بترديد الصدى.





لوحة ٨٥. ثورٌ من البرونز يطلّ على بحيرة كون منغ (١٧٥٥)، ونُقِشتْ فوق ظهره قصيدة «الثور الذهبي»، ويقال إن النقش تمّ تدوينه بين يديْ كوان لونغ أحد أباطرة أسرة تشينغ.

لوحة ٨٦. درْب الممرّ المتحفي للقصر الصيفي هو أطول ممرّ موجود حاليا بالصين، ويمتد على السفح الجنوبي لتل العمر المديد مَطلاً على بحيرة كون منغ. ويبلغ طوله ٧٢٨ مترا شُيِّدت على امتداده من الشرق إلى الغرب أربعة جواسق مثمّنة الأجناب ذات أطناف بديعة جذّابة، تشتمل على ما ينوف عن أربعة عشر ألف لوحة مصوّرة تُمثّل مختلف أنواع الأزهار والنباتات والپورتريهات ومناظر بحيرة كون الخلاّبة.

وتحتوي منطقة القصر الصيفي على ما يزيد عن ثلاثة آلاف مبنى تضمُّ القصور والمقاصير والقاعات والجواسق والأروقة والأبراج والمعابر المنتشرة بالحدائق وعلى ضفاف البحيرات، والتي تُشكِّل بتنوّع مواصفاتها وحدات معمارية متناسقة يتّصل بعضُها ببعض وإن بدت متفرّقة؛ فيطلّ على بحيرة كون منغ **«جوسق ربّ الآداب»** الرشيق المتواشج مع الطبيعة من حوله **(لوحة ٨٨)**، وقاعة **«السلام والعمر المديد»** التي تجري بها طقوس تقديم القرابين إلى ربّ السموات المُظلّمة **(لوحة ٨٩)**، و**«مقصورة شذَى بوذا الزّكي» (لوحة ٩٠)**، فضلا عن مئات الجواسق والمقاصير المشيّدة على ضفاف البحيرات **(لوحة ٩١)**.

وفي عهد أسرة مينغ شُيِّدت **«جواسق التنانين الخمسة»** فوق دعائم حجرية مُثبَّتة في قاع البحيرة الشمالية بحذاء شاطئها الشمالي، وهي مجموعة من الجواسق ذات تصميمات بديعة متنوّعة يربط بعضها ببعض جسورٌ حجرية، فتبدو الجواسق وكأنها ملاذات سحريّة خياليّة مُنبثقة من جوف المياه **(لوحتا ٩٢أ، ب)**. وفي عهد هذه الأسرة أيضا شُيِّد مبنى رخامي ثابت على شكل مركب ضخم بأحجار رخامية أُرْسِيَتْ قواعدها في قاع بحيرة كون منغ بالمنطقة الضّحْلة من الصفة، ويبلغ طول المركب ستة وثلاثين مترا وترتفع طبقتين. وأطلقَ عليها اسم **«مركب المآدب الحافلة»** حيث يستمتع مُرْتادُوها بالإطلال على مشاهد منطقة القصر الصيفي الساحرة الخلاّبة. وهو مبنى عجيب حقا أقيم إرضاء لنزوة من نزوات الإمبراطورة الأرملة الطروب «سي تشي» بعد أن خصّص لها مجلس البلاط اعتماداً ماليا للإنفاق منه على تطوير أسطول الصين الحربي وتعزيزه **(لوحتا ٩٣أ، ب)**.

وتُجاور بحيرة «كون منْغ» جبل «وَنْ شُو»، ويعلو في قسمها الغربي «السدّ الغربي» الذي يشْطُر البحيرة إلى قسْمَيْها الشرقي والغربي. وأقيمت على البحيرة ستة معابر أو جسور أشهرها **«جسر حزام اليَشب المُرَفرف»** فوق البحيرة **(لوحة ٩٤)**. ويتّصل بالسدّ الغربي سدٌّ حجري آخر هو السدّ الشرقي، يتوسّطه الجسر ذو القناطر السبع عشرة المزيّنة أسْوِجته بخمسمائة وأربعة وأربعين منحوتة لأسود تتّخذ وضعات متنوّعة. وقد شُيّد هذا الجسر في عهد الإمبراطور «تشان لونغ» على شكل قوس يُعدّ أصخم قنطرة حجريّة بمنطقة القصر الصيفي، ويبلغ طوله مائة وخمسين مترا عابرًا بحيرة «كون منغ». وتتكون دعائم الجسر التي تُشكّل نقط ارتكازه من سبعة عشر باكية (قنطرة) نصف دائرية. ويبدو الجسر في إحدى اللوحات المعروضة مكسوًا بالثلوج وكأنه تنّينٌ رابضٌ فوق سطح البحيرة **(اللوحات ٩٥ أ، ب، ٩٦)**.

وتضم حديقة البحر الشمالي سور التنانين التسعة الشهير الذي يحمل لوحة من النقش شديد البروز لتسعة تنانين على كل واجهة من واجهتيْ السور. ويتكوّن التشكيل الزخرفي من أربعمائة وأربعة وعشرين قالبا من القرميد المزجّج بألوان أربعة، كما يضُمُّ صبغًا تنّينيّة زخرفية صغيرة الحجم تُزيّن أطراف السُّور ليَصلَ عدد التنانين الإجمالي إلى ستمائة وخمسة وثلاثين تنّينا **(اللوحات ٩٧ أ، ب، جـ)**.

وبينما انبرى الإمبراطور «شانْغ شي» يُشيّد المنتجعات الباذخة المُجهَّزة لقضاء موسم الصيف بالقرب من مدينة **«شنْغ ده»** بإقليم «خه بيْ» الواقعة إلى الشمال الغربي من العاصمة بيْجنغ، إذا حفيده الإمبراطور «شيان لونغ» يتوسّع في تشييد المعابد، وأهمّها معبد **«بُوتُوا شَنْ» (لوحة ٩٨)** المشهور بامتلاكه تمثال «إلهة الرحمة ذات الألف ذراع والأعين الألف» العريب **(لوحة ٩٩)**. وقد شيّد الإمبراطور هذا المعبد صورةً مُصَغّرة لـ **«معبد بُوتالا»** بمدينة «لاسا» عاصمة دولة التبت، وهو القصر الذي قضَى ملك التبت بإقامته فوق قمة تل خلال القرن السابع احتفاءً بعروسه إحدى أميرات أسرة «هان» الصينيّة. ويتكوّن من المبنى الرئيس والعديد من القاعات التي تتصدّرها قاعة العبادة وقاعة الستُوپات وفنائيْن مكشوفيْن شمالا وجنوبا وبحيرة صغيرة أطلق عليها الملك اسم «بحيرة الملك ـ التنّين». وتتجمّع حول المبنى الرئيس ـ الذي يرتفع مائة وعشر مترا باتّساع ثلاثمائة وستّين مترا من الشرق إلى الغرب ـ ثماني قاعات يقتصر استخدامها على تقديم القرابين، كما تكتنزُ عشرات الألوف من التماثيل





لوحة ٨٩. قاعة السلام والعمر المديد المطلة على بحيرة كون منغ،
وكان يجري بها تقديم القرابين إلى ربّ السماوات المظلمة

لوحة ٩٣ أ، ب. مبنى رخامي ثابت على شكل مركب ضخم. شُيِّد في عهد أسرة تشينغ بأحجار رخامية، وأرسيت قواعده فى قاع بحيرة كون منغ. ويبلغ طول المركب ٣٦ مترا وترتفع طابقين، ويُطلق عليها «مركب المآدب الحافلة» حيث يستمتع المتردِّدون عليها بالإطلال على مشاهد منطقة القصر الصيفي الساحرة.







لوحة ٩٠. مقصورة شذى بوذا الزكيّ. القصر الصيفي

▲

لوحة ٩١. الجواسق والمقاصير المشيّدة على ضفاف بحيرات القصر الصيفي.

لوحة ٩٢ | جواسق التنانين الخمسة. شيّدت في عهد أسرة مينغ فوق دعائم حجريّة مثبّتة في قاع البحيرة الشمالية بحذاء شاطئها الشمالي. وهي مجموعة من الجواسق ذات تصميمات متنوّعة بديعة تربطها بعضها ببعض جسور حجريّة، فبدت الجواسق وكأنها ملاذات سحريّة خياليّة منبثقة من جوف المياه

▼



لوحة ٩٢ ب. إطلالة من علٍ على ◄
جواسق التنائين الخمسة.



▲
لوحة ٩٤. «قنطرة حزام اليَشب المُرفْرفة» ذات العقد المرتفع. إحدى قناطر ست تقع غربي بحيرة كون منغ. القصر الصيفي.

◀ لوحة ٩٥ أ، ب جسر على شكل قوس عبْر بحيرة كون منغ، ويُعدّ أضخم جسر حجري بمنطقة القصر الصيفي. ويبلغ طوله ١٥٠ مترا. شُيّد في عهد الإمبراطور تشان لونغ. ويُزيّن سياج الجسر على الجانبيْن ٥٤٤ منحوتة لأسود تتّخذ وضعات متباينة. وتتكون قناطر الجسر التي تشكّل دعائم ارتكازه من سبعة عشر باكية (قنطرة) نصف دائرية.



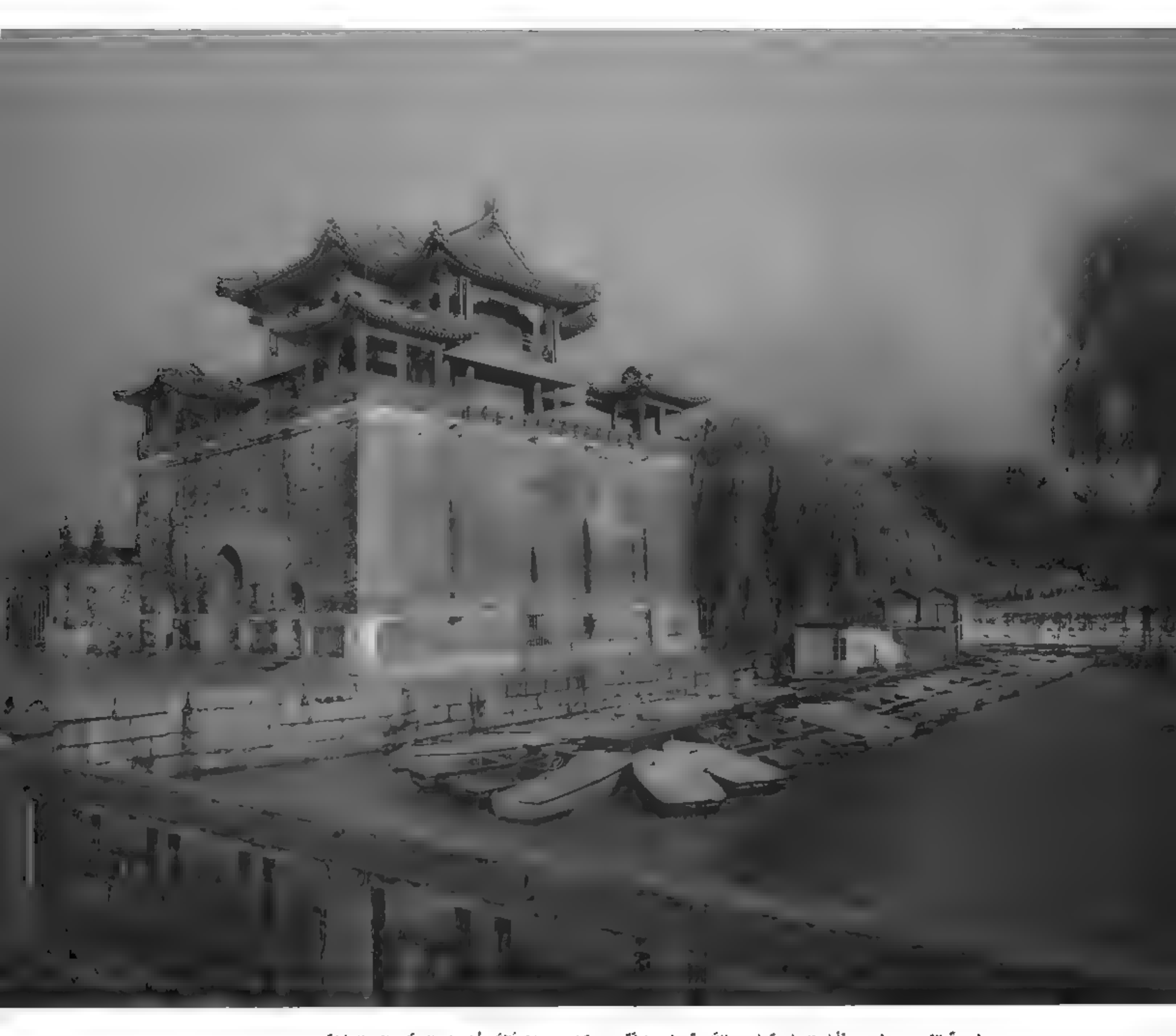


البوذية الثمينة (**لوحة ١٠٠**). أما ستوبات «الدالاي لاما» المتعاقبين على العرش المحفوظة بقاعة الستوبات فبديعة رائعة من حيث صنعتها المتقنة ورهافة صياغتها ورقة أشكالها، وتتألق من بينها ستوبه الدالاي لاما الخامس المكسوة برقائق الذهب والمرصّعة بمختارات من أحجار اليَشْب النفيس والجواهر الكريمة. وخُصِّصت القاعة الرئيسية الشرقية بمعبد قصر پوتالا لإقامة حفلات تنصيب الدالاي لاما التي كان يترأسها وزراء مُوفَدون من قِبَل حكومة أسرة تشينغ الصينيّة. إن بهاء قصر پوتالا هو بلا نزاع خير دليل على رفعة فن العمارة التبتيّة التي جمعَت بين شتّى مهارات أساطين البنّائين في شعوب دول هن والمغول والمانشو. فما يكاد الزائر يجول في أنحاء القصر حتى يخَال أنه يُحلّق في رحاب قصر سماوي. وثمة نُصُبٌ تذكاري بالمعبد للإمبراطور «قانغ شي» من أسرة تشينغ نُقشت عليه كتابات خطيّة بلُغات أهل التبت وشعوب دول هان ومانْشُو والمغول تظهر على جانبَيْه صورة ذاتية (پورتريه) للإمبراطور «شيان لونغ» من أسرة تشينغ مُتّشِحًا بعباءة الرهبان اللاّميّين استلْفتَ انتباهي فضمّنْتُ صورته قائمة لوحات هذه الإطلالة (**لوحة ١٠١**).

ويقع «**تل الأريج الفوّاح**» في إحدى الضواحي القريبة من مدينة بيجنغ بمنطقة القصر الصيفي، ويُشكّل هذا التل قُرب نهاية فصل الخريف حديقة غنّاء وارفة الظلال تكسوها أوراق أشجار الدّخان الكثيفة الحمراء وأزهارها الزاهية (والمعروف أن أوراق أشجار الدخّان بيَضاويّة عريضة مستدقّة الأطراف). وتتّخذ «**الپاجودا ذات القراميد المزجّجة**» موقعها على أحد جوانب التل. وكانت قد شُيِّدت لكي يُقيم بها كبير كهنة المذهب اللاّميّ الذي وَفَد من التّبت خصّيصًا لزيارة إمبراطور الصين في بيجنغ عام ١٧٨٠ عهد أسرة تشينغ (**اللوحات ١٦، ١٠١، ١٠٢**).

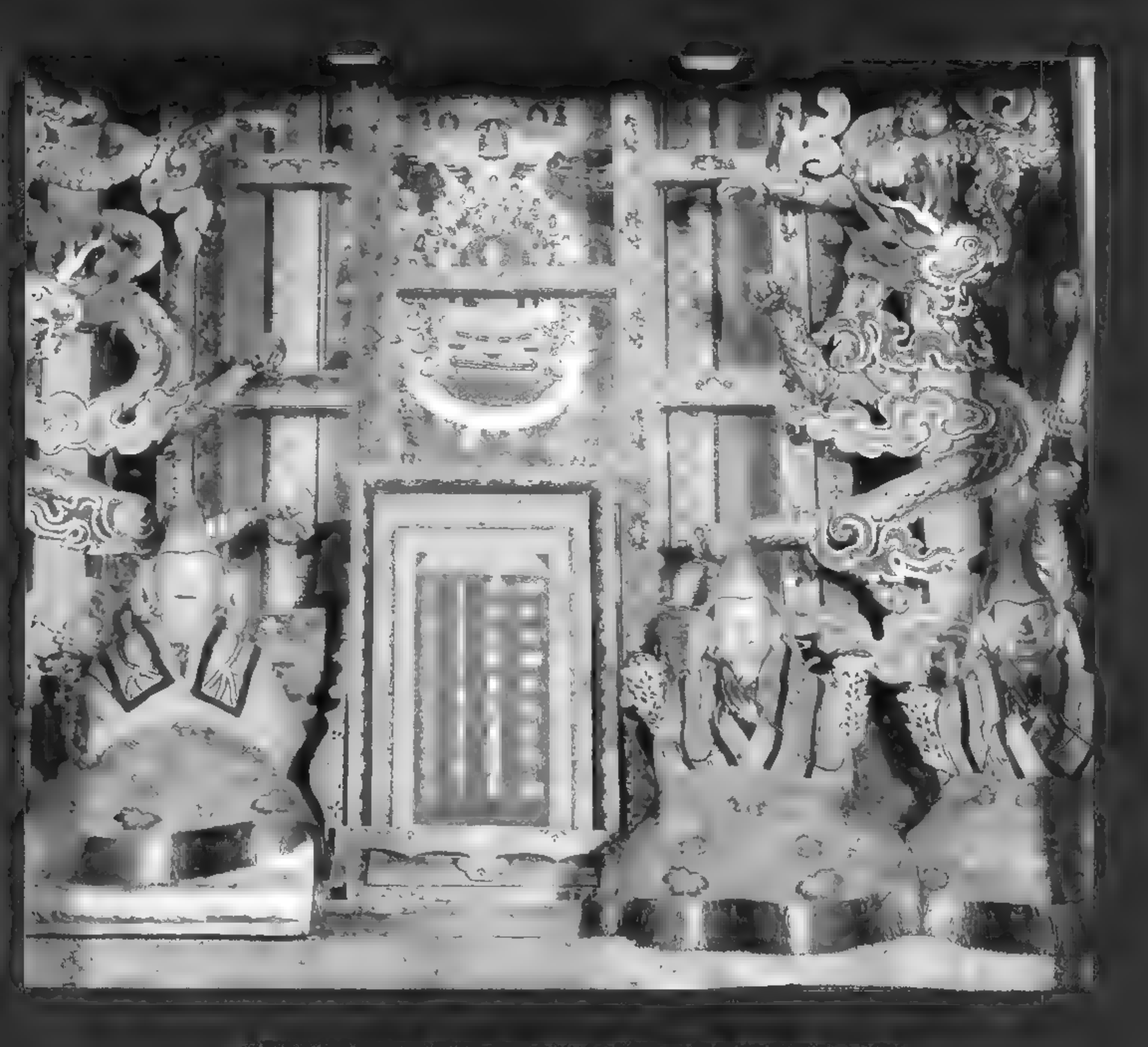
وفي عام ١١٧٩ شُيِّدت «**حديقة بيْهاي**» التي تُغطّي مساحة فسيحة بجزيرة زهرة اليَشب «شيُونْغ خوَا» بعد تخليق بحيرة واصطناع تل حول ضفافها تورّعت على سفحه القصور والجواسق والمقاصير و«الداجوبا التبتيّة» عام ١٦٥١ التي ظهرت إلى الوجود تحت إشراف معماري متخصّص من نيبال، وترتفع ثلاثة عشر طابقًا وفق الطراز اللاّمي التّبتي الذي يتّخذ شكل قَرْعَة مُحوّقة، ويبلغ ارتفاعها حوالى خمسين مترا، وتنتهي من أعلى بخُوذة على شكل ظُلّة (**اللوحات ١٠، ١٠٣، ١٠٤**).

* * *



لوحة ٩٦. رصيف مرفأ استئجار قوارب النزهة على ضفة بحيرة كون منغ تُظلله أشجار الصفصاف الكثيفة،
ويطلّ عليه «برج تناغم الفنون» من أعلى التل.

◀ لوحة ٩٥ ب. الجسر على شكل قوس عبر بحيرة كون منغ
وقد كَستْه الثلوج وكأنه تنّين رابضٌ فوق سطح البحيرة.



لوحة [illegible]: نصب تذكاري للإمبراطور «قانغ شي» من أسرة تشينغ، منقوش عليه كتابة خطية بلغات أهل التبت وهان ومانشو والمغول، وعلى جانبيه صورة شخصية للإمبراطور «شيان لونغ» من أسرة تشينغ متّشحاً بعباءة الرهبان البوذيّين اللاميين



لوحة ٩٧ أ، ب، ج(صفحة ١١٦، ١١٧). سور التنانين التسعة بحديقة البحيرة الشمالية.
ارتفاعه خمسة أمتار وطوله ٢٣ مترا وسمكه ٢ر١ مترا، ويحمل تسعة تنانين على كل جانب
من جانبي السور. ويتألف من ٤٢٤ قرميدة مزجّجة بألوان أربعة. وثمة صيغ تنّينيّة منمنمة
تُزيّن أطراف السور ليصل إجمالي عدد التنانين بالسور إلى ٦٣٥ تنّينا.

◄







▲ لوحة ٩٨ معبد «پُوتُوَا شَنْ» قرب منتجع «شَنْغ ده» الصيفي بمقاطعة «خه بِيْ» الواقعة إلى الشمال الغربى من العاصمة بيْجنغ، شيده الإمبراطور شيان لونغ من أسرة تشينغ نسخةً مصغَرة من «معبد پوتالا» بمدينة «لاسا» عاصمة التبت

◄ لوحة ٩٩. تمثال إلهة الرحمة ذات الألف ذراع والأعيُن الألف بمعبد پوتُوا شَن الجبلي.



لوحة ١٠٠ أ. قصر بوتالا بمدينة «لاسا» عاصمة التبت هو أعلى قصور العالم فوق ◀ سطح البحر. ينتصب فوق تل هُونْغ شان وسط مدينة «لاسا» عاصمة التبت. شُرع في بنائه عام ٦٥٠، وطرأت عليه توسّعات وتطويرات تجميلية على مدى سنين طويلة. ويتكون المبنى من ثلاثة عشر طابقا وستة مداخل، ويبلغ ارتفاعه ١١٧ مترا، ويتجاوز طوله ٤٠٠ متر وعرضه ٣٥٠ مترا. وتُحيط الجبال بثلاثة من أضلاع القصر الذي يحتوي على ألف غرفة وقاعة، أهمّها قاعة تماثيل بوذا، وقاعة المكتبة البوذية المقدّسة، وقاعة الدراسات الدينية، وقاعة الستوبات.





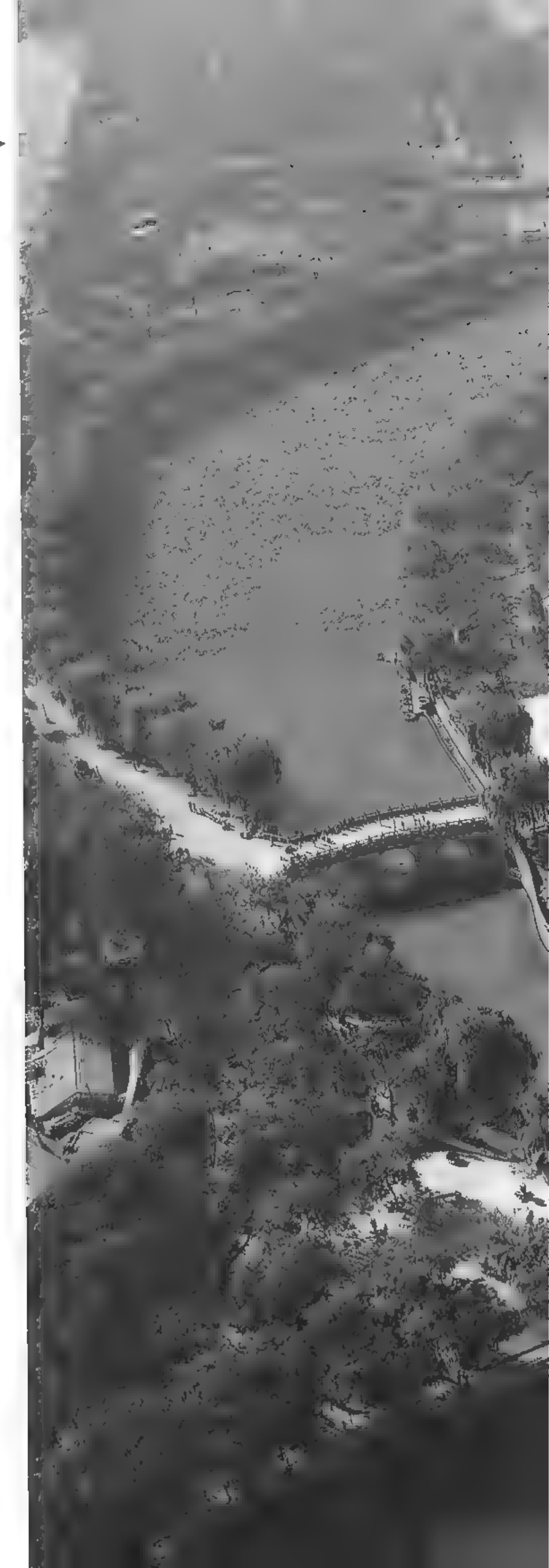


لوحة ١٠٠ ب. طرف طنَفٍ من أطناف الأسقف الجمالونية الصينيّة الناتئة مكسوّ بقراميد مزجّجة، تعلوه تماثيل حيوانات أسطورية مطليّة بذوْب الذهب كان أباطرة أسرة تشينغ شديدي التعلّق بها القرن ١٨. معبد پوتوا ـ شَن.



لوحة ١٠٢. تل الأريج الفوّاح، ويقع في إحدى الضواحي الغربية لمدينة بيجنغ، ويُشكّل قرب نهاية فصل الخريف حديقة غنّاء تكسوها أوراق أشجار الدخان الحمراء الزّاهية وأزهارها (أوراق أشجار الدخان بيضاوية عريضة ومُستدقّة الأطراف)، وتتّخذ الباجودا ذات القراميد المزّججة موقعها في منتصف التل.





◄ لوحة ١٠٣. حديقة بِيْهايْ بجزيرة شيُونغ خُوَا وتغطي مساحة فسيحة. شُيِّدت عام ١١٧٩ بعد تخليق بحيرة واصطناع تل على ضفافها توزّعت على سفحه القصور والجواسق والداجوبا التِّبتِيَّة عام ١٦٥١.

لوحة ١٠٤. (صفحة ١٢٨، ١٢٩) ◄
حديقة بِيْهاي تحت ضوء القمر.







ومنذ قديم الزمان كان جبل «وَنْ شُو» وبحيرة «كون منغ» الواقعة في سفحه مقصد الشُّعراء والأدباء كلما حلّ الصيف وتفتّحت فوق سطح البحيرة براعم أزهار اللوتس الجميلة ذات الشّذَى الفوّاح لينظموا القصائد المعبّرة عن جمال هذا الموقع الرائع. وما لبث الأباطرة بدورهم أن فُتنوا بهذا الموقع الأخّاذ فشيّدوا قصورا وحدائق خاصة بهم على سفوح الجبل وشواطئ البحيرة، كما أنشئت بهذا الموقع في عهد أسرة «تشينغ» خمس حدائق رفيعة الذوق. وقد شُيّد القصر الصيفي بالحديقة التي أنشأها الإمبراطور «كوان لُونغ» احتفالا بعيد ميلاد أمّه عام ١٧٥٠. وبنشوب «حرب الأفيون الثانية» عام ١٨٦٠ أتَتْ نيرانها على حدائق القصر الصيفي الخمس، كما انْتُهِبَتْ جميع النفائس والتحف النادرة المحفوظة بها. وعندما تيسّر للإمبراطورة الأرملة ـ الأم «سي ـ تشي» الإشراف على شؤون الدولة أعادت غراس حديقة القصر الصيفي التي نُشاهدها اليوم. على أن القصر الصيفي لايزال يضمّ حوالى مائة أثر ونيّف يحمل كل منها مضمونا خاصًا، ويعكس جلال السلطة الإمبراطورية والنفوذ الديني، كما يُجسِّد عظمة تاريخ الصين العريق وأصالة الحضارة الصينية التليدة (اللوحات ١٠٥أ، ب، ج، ١٠٦، ١٠٧). لقد شهد القصر الصيفي أنشطة سياسية ذات شأن وأحداثا تاريخية مهمّة وقعت بالبلاط الإمبراطوري تكشف عن التحوّلات السياسية التي أدّت إلى انتقال أسرة تشينغ من قمة الازدهار إلى وَهْدة الاضمحلال.







لوحة ١٠٥ج.

لوحة ١٠٦. (صفحة ١٣٢) القصر الصيفي «إيه ـ خا ـ يوان» يغمره الضباب ◄
لوحة ١٠٧. (صفحة ١٣٣) القصر الصيفي «إيه ـ خا ـ يوان» تكسوه الثلوج.

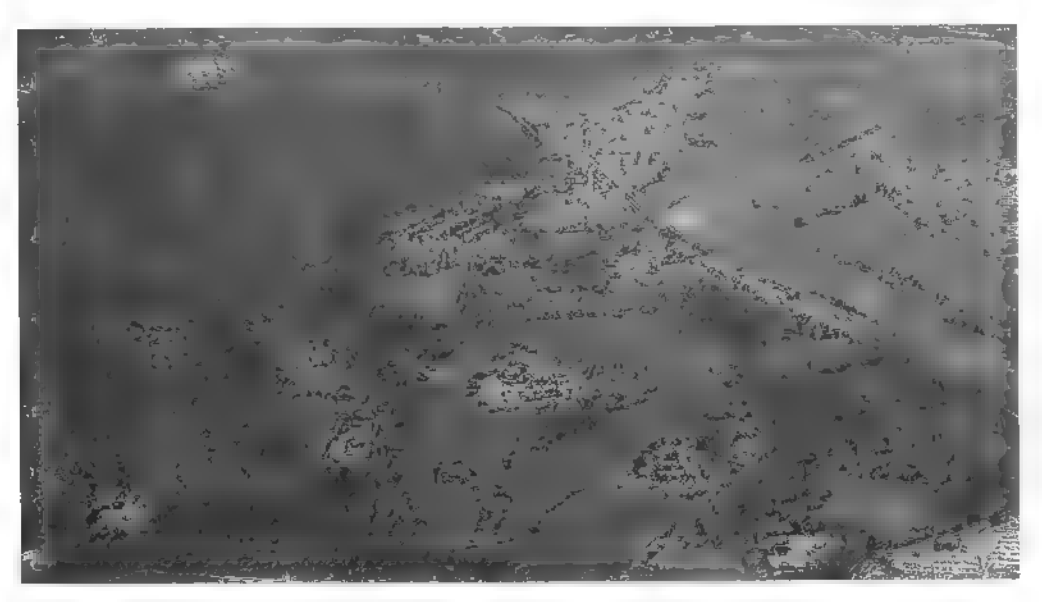




قصر شنغ ـ ده

وقد شيّد أباطرة أسرة تشينغ قصراً صيفيًا آخر هو «**قصر شنْغ ده**» الذي يُتاخم مدينة شنغ ده، يطوّقُه سورٌ بطول عشرة كيلومترات، وتُوفّر مبانيه ما يقتضيه العمل وما يلزم اللّهو وتمضية أوقات الفراغ. وقد حَذَتْ بحيرتُه حذْو بحيرات السّهل الخصيب في وادي نهر «يانغ دزه»، (أطول أنهار الصين، وينبع من جنوب غربي مقاطعة تشنّهاي مُتجهًا صوبَ بحر الصين الشّرقي قرب شنغهاي) فاشتملت على غابة واسعة ومُسَطّح يكسُوه العُشب وتلال ووهاد مهيّأة لرياضة ركوب الخيل، على حين انتشرت الأديرة البوذية والطاوية هنا وهناك ولا تزال تسعٌ منها باقية إلى اليوم، كما تربط السّدودُ (الحواجز الترابية) الجُزُرَ المتناثرة في بحيرة كون منغ بعضها ببعض على شاكلة ما شاهده الإمبراطور «قانغ شي» أثناء زيارته لسهل الجنوب الخصيب وتفقّده لمعالمه مرّتين في عام ١٦٨٤ ثم في عام ١٦٨٩، وإذا هو يُعْجب بما وقعت عليه عيناه، فيُشيرُ بمحاكاة بعض معالم الجنوب المعمارية التي فَتَنتْ خاطرَه في حديقة القصر الصيفي. ولعل أبرز نموذَج لهذا الاقتباس هو «**حديقة الربيع الوفير**» التي كان يقضي بها من أوقاته أكثر ممّا يقضيه بالمدينة المحرّمة. ويلحظ زُوّار القصر الصيفي ممّن أتيحت لهم مُتعة السياحة بإقليم «يانغ دزه» المحاكاة الصارخة لأسلوب تنسيق حدائق الجنوب، مثلما تحاكي بحيرة «كون منغ» ملامح بحيرة «هانْغ جُو» بما في ذلك الجسر القَوْسي ذو الباكيات السّبع عشر (**اللوحات ١٠٨، ١٠٩، ١١٠**).

وقد منَح قصر شنْغ ده الصيفي أباطرة أسرة تشينغ منافعَ أخرى غير الإقامة الصيفيّة لوقوعه على الطريق الرئيس بين منغوليا وبيجنغ، ومن ثم يسَّرَ لهم فرص الالتقاء بأمراء المغول ومبعوثي دولة التبت. وتعكس بعض أبنية قصر شنْغ ده العلاقة الوثيقة بين البلاط الصيني الإمبراطوري ودول الجوار المتاخمة، مثل دير «پوتُوا شَنْ» المَشيَّد محاكاة لمعبد ـ قصر پوتالا بمدينة «لاسا» على نحو ما قدّمت.



لوحة ١٠٨ أ، ب. مُنتجع «شنْغ ده» الإمبراطوري الصيفي بمقاطعة «خِهْ بيْ» المخصّص للإقامة المؤقتة. استغرق تشييده سبعة وثمانين سنة وانتهي عام ١٧٠٣، وينقسم المنتجع إلى منطقة القصر ومنطقة الحديقة. وتكاد مساحة مصيف شنْغ ده تكون ضعف مساحة القصر الصيفي بضواحي بيجنغ حتى صُنّفت حديقته باعتبارها أضخم حديقة إمبراطورية موجودة حاليا بالصين.





لوحة ١٠٩. قاعة استقبال بالقصر الصيفي في مُنتجع شنغ ده.

لوحة ١١٠. الإمبراطور أثناء صيد الأيائل لوحة ◄
مصوَّرة بالقصر الصيفي في منتجع شنغ ده.


牝牡平國射豆馳牝
穿中牡兩殲之十年
前事圖衍樂今日
觀斯來信矧 往
日雄心去矣馳敍云
佳兆或中之爽文
既傳大田獲一舉雙
擒實似斯
戊申六月御題

معبد كونفوشيوس وقصره

يُصنَّف معبد وضريح الحكيم كونفوشيوس بمدينة كونغ فو(٢٢) بمقاطعة شاندونغ باعتباره أوْسَع مدافن الصين وأعرقها تاريخًا، وقد وُورِي فيه كونفوشيوس الذي تُوفِّي قبل أكثر من ألفيْ سنة، وكذا أبناؤه وأحفاده حتى آخرهم يان شنغ كونغ الذي توفِّي عام ١٩١٩، وهو ما يعني أن كونفوشيوس ونسْله قد دُفنوا على التوالي في هذا الموقع على امتداد ستة وسبعين جيلا، وهذا حَدَثٌ فريد لا مثيل له في التاريخ. أما حفيده المعاصر **كُنْ ده تشنْغ** الذي يُنْسب إلى الجيل السابع والسبعين فلا يزال على قيد الحياة.

وما أكثَر ما أنشِئ من المعابد الكبرى والصغرى في أرجاء الصين، إلاّ أن معبد كونفوشيوس الذي شُيِّد في مسقط رأسه لتقديم القرابين هو أضخمها، إذ تبلغ مساحته أربعة عشر ألف مترا مربّعا. وقد اتّخذ حفيده المباشر من هذا «المعبد ـ القصر» مقرّا له إلى حين، وكان على غرار جدّه فيلسوفا حكيما ومن كبار مؤسّسي الكونفوشيوسيّة. وتحفّ بالقصر تسعة أفنية تضمّ أربعمائة وثلاثا وستين غرفة على امتداد الطريق الشرقي والأوسط والغربي، وتشكّل البيوت الواقعة على امتداد الطريق الأوسط جزءا من القصر الذي تحدُّه من الخلف حديقة شاسعة. ويحتوي القصر على ما يربو على تسعة آلاف مجلّد تضمّ وثائق ترجع إلى الفترة من عام ١٥٣٤ (عهد أسرة مينغ) إلى عام ١٩٤٨! فضلاً عن كَم لا حَصْرَ له من التحف والمنجزات الثقافية والتاريخية الثمينة. وما من شك في أن القصور والمعابد الصينيّة قد اضطلعت بدور أساسي في تكوين المكتبات القومية على مدى الزمن نتيجة الاعتزاز المتأصّل في نفوس الصينيّين بكل ما هو قديم تليد في تاريخهم الطويل. ويحتضن المعبد تسعة أفنية وثلاثة صروح وجوسق واحد وهيكل وثلاث قاعات لتقديم القرابين. ويطوّق الموقع كله سور أحمر اللون تتسنّم أركانه الأربعة أبراجٌ مشيّدة على نمط القصور الإمبراطورية وإن كانت أصغر حجما وأدنى فخامة من القصر الإمبراطوري في پكين، ويُصنَّف معبد كونفوشيوس بحسبانه أحد المعابد الثلاثة الكبرى في الصين.

وقد ظلّ معبد كونفوشيوس خلال عهود متعدِّدة مركزًا لعبادة كونفوشيوس ذاته، وتعاقب تجديده وتوسيعه على أيدي أباطرة أسرة «هان» الغربية، كما يحتفظ بما ينوف على ألفين من الألواح المنقوشة التي ترجع إلى الفترة من عهد أسرة هان حتى نشأة الصين الحديثة، وتُعدّ أكبر مجموعة من الألواح المنقوشة في الصين كلها.

ويمتدّ ضريح كونفوشيوس قرابة كيلو متر ونصف إلى الشمال من كونغ فو، ويُستخدم أيضا ضريحا لأفراد أسرته، ويُطوِّقُه سياج كثيف من الأشجار يمتد لسبعة كيلومترات، كما تتناثر الجواسق والأبراج والطرق المُقنطرة وسط غاباته. ويقع خلف جسر تشو سوي «**مَدْفَن كونفوشيوس**» الذي يعود إلى عهد أسرة «چُوه»، ويضم كذلك قبر ابنه «كونغ لي» وحفيده. ويرتفع الضريح قرابة ستة أمتار، ويبلغ محيطه ثمانية وثمانين مترا **(اللوحات من ١١١ إلى ١١٦)**.



لوحة ١١٣. مدخل مقرّ إقامة كونفوشيوس القديم.

لوحة ١١١. قاعة الإنجازات الكبرى بمجموعة معبد كونفوشيوس.



لوحة ١١٢. جوسق المشمش بمجموعة معبد كونفوشيوس

沂國述聖



لوحة ١١٤: مدخل مقر إقامة كونفوشيوس الجديد.

مساكن الشعب

وإذا ما انتقلنا من القصور الصينيّة إلى المساكن الشعبية رأيناها متواضعة، فمداخلُها ضيّقة وأسقفُها خفيصة وأرضياتُها ترابيّة. وبصفة عامة تعدّ الأسقف أهم معالم المسكن الصيني قصرًا كان أو بيتًا شعبيا، تُغطّي القراميد الملوّنة سطحه العلوي. وتُطالعنا في جميع المباني الصينيّة الأطناف ذوات الرفارف، الناتئة عن الجدران حتى تكاد تكون سمة مشتركة في المعمار الصيني كلّه. وهي إلى جانب روعتها الجمالية الجذابة فإنها تؤدي في الوقت نفسه وظيفة حماية المبنى مما ينهمر عليه من مياه الأمطار. ولا يتجاوز ارتفاع بيوت الطبقة المتوسّطة عن طابق واحد عادة، ولكن قد يلجأ القوم إلى تجميل صحن المسكن بزراعة الورد والأزهار واصطناع حُفر يغمرها الماء تُوحي بُبحيرات صغيرة، كما تتدلّى من الأسقف عادة مصابيح ورقيّة ذات ألوان زاهية بَهجة جذّابة. وتُغشّى الجدران بستائر حريرية مطرَّزة، أو قد تُعلّق عليها لوحات تحمل كتابات خطّية مجوّدة بالمدادَ الصيني. ويتشكّل معظم أثاث المنزل من الخشب المطلي باللون الأسود والمنقوش بصيغ زخرفية متعدّدة بالغة التنوّع. أما الفقراء فيقيمون في أكواخ من اللِّبن المخلوط بالقش، تتسلّل إليها مياه الأمطار وتُعربد فيها الأنواء في موسم الرياح والأعاصير.

ضريح الإمبراطور تشين شي هوانغ

وتتدرج أضرحة الأباطرة ضمن الأوابد المعمارية الصينيّة، يتفرّد من بينها ضريح أول أباطرة الصين «تشين شي هوانغ» الذي شرع في بنائه فور اعتلائه العرش ـ بعد توحيده الصين لأول مرة ـ بمحافظة «لينْغ تُونْغ» التي تبعد عن مقاطعة شانسي خمسة وثلاثين كيلومترا، وتولّى سبعمائة ألف عامل مهمّة تشييده، واستغرق تنفيذ هذا المشروع ثمانية وثلاثين عاما (لوحة ١١٧). وقد أقيم الضريح على مساحة مربّعة، وبلغ ارتفاعه ستة وسبعين مترًا، وتقع غرفة الدفن وتابوت الإمبراطور في سرداب تحت الضريح. ويضمُّ الموقع أيضا أربعمائة مقبرة تشغل مساحة ستة وخمسين كيلومترا مربعا، فضلا عن الأقباء التي تحتوي على الأدوات التي كان الإمبراطور يستخدمها، وتشتمل على قبو المركبة البرونزية، وقبو الخيول، وقبو الطيور والحيوانات النادرة، وقبو الحظائر، وقبو الجنود المشاة والفرسان وغيرها. وقد أسفرت الحفائر الأثرية الحديثة عن اكتشاف خمسين قطعة من هذه المخلّفات الأثرية، كما تم الكشف في عام ١٩٨٠ عن مركبة ملوّنة يجرُّها جوادان من البرونز تُعدّ أضخم وأجمل المركبات من هذا الطراز التي وقع عليها الأثريُّون في الصين قاطبة، وتتركّب من ثلاثة آلاف قطعة، ألفٌ منها من الذّهب والفضّة.



لوحة ١١٧. ضريح الإمبراطور تشين شي هوانغ أول أباطرة الصين الموحّدة. منطقة جبل ليشان. محافظة لينْ تونغ. مقاطعة شانسي. وإلى الشرق منه تقع الأقباء التي تضمّ ضباط جيش دولة تشين وجنوده المشكّلة من الطين المحروق والمزوّدين بأسلحة حقيقية، وكذا المركبات الحربية المشكّلة من البرونز.

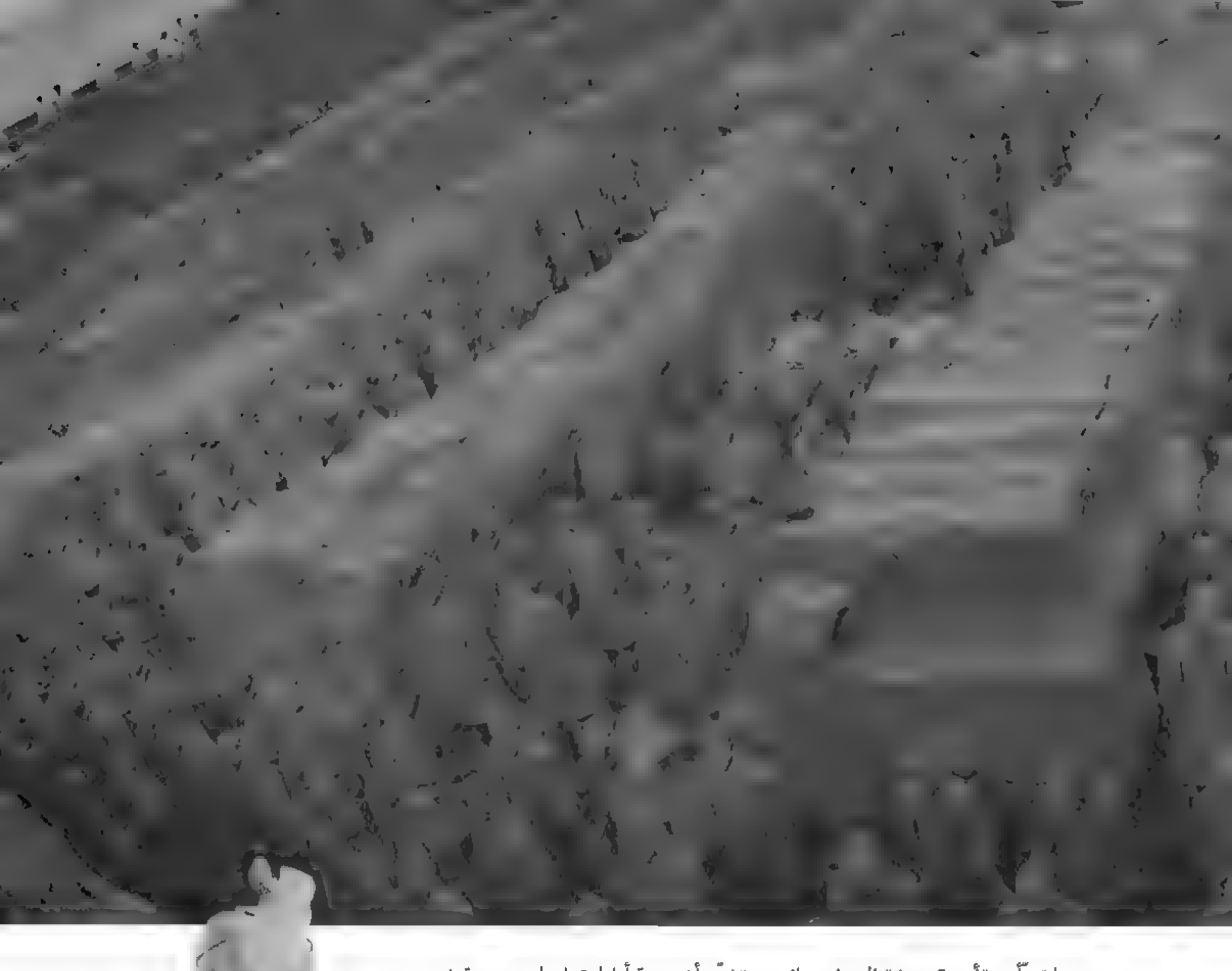


جيش دولة تشين
المُشَكَّل من الطين المحروق

وقد جرَى الكشف عن أقباء المحاربين والخيل المُشكَّلة من الطين المحروق - والتي تضمّ جيش دولة «تشين» (٢٢١ - ٥٨٩م) - على مبعدة حوالي كيلو متر ونصف من ضريح إمبراطور أسرة هان «تشين شي هوانغ» بالمصادفة عام ١٩٧٤ على يد أحد المزارعين في أثناء محاولته حفر بئر لريّ محصوله خلال موسم الجفاف. ويحتلّ القبو رقم ١ مساحة ١٤٢٦٠ متراً مربّعاً، كما يشتمل على ستة آلاف محارب وجواد من الطين المحروق بأحجامهم الطبيعية مزوّدين بآلاف الأسلحة الحقيقية التي لاتزال في حال جيدة لم يطرأ على أنصالها أي صدأ، تعْرضُ السُّلطات الصينيّة منها ألف جندي وثماني مركبات حربيّة واثنيْن وثلاثين جوادا، في حين يحتلّ القبو الثاني مساحة ستة آلاف متر. وعلى العكس من القبو رقم ١ الذي لا يحتوي إلاّ على المركبات الحربية والجنود المشاة، يضم القبو الثاني ألفا وثلاثمائة محارب من جنود المشاة والفرسان وتسعا وثمانين مركبة حربية. أمّا القبو رقم ٣ الذي يحتلّ مساحة ثلاثمائة وستة وسبعين مترا فقد خُصِّص ليكون مركزا لقيادة هذا الجيش المُتَحَجِّر الذي ظل مَطْمُورا إلى أن أزِيح عنه السّتار. ويضم القبو ثمانية وستين محاربا ومركبة حربية واحدة وخمسة جياد. وتُمثّل هذه المنحوتات بأكملها جُماع جيش إمبراطور أسرة «تشين» (٢٢١ - ٢٠٦ ق.م). ولم تَخلُ هذه الأقباء أيضا من تماثيل للملكات والأميرات والسراري والخدم وكأنها بديلٌ لما خلّفه الإمبراطور وراءه من حريم وخدم وخصيان أحياء (**اللوحات ١١٨، ١١٩ أ، ب، ١٢٠ أ، ب، ١٢١، ١٢٢ أ، ب**).

لوحة ١١٨. أحد قادة جيش دولة تشين. من الطين المحروق. ◄

▲
لوحة ١١٩، ١٢٠ . عثر فلاح بمحض الصدفة عام ١٩٧٤ بالقرب من ضريح الإمبراطور تشين شي هوانغ أول أباطرة الصين الموحدة على مقربة من مدينة «شي ـ آن» العريقة على الأقباء التي تحتوي جيش دولة تشين، وقوامه ٨٠٠٠ ضابط وجندي بأحجامهم الطبيعية مزودين بأسلحة حقيقية، ومشكّلين من الطين المحروق.
▼



وعندما تبوّأت «**أسرة مينغ**» العرش، انبرت تشيّد أضرحة أباطرتها على مدى قرنين من الزمان على مبعدة خمسين كيلومترا من العاصمة بيْجنغ فوق مساحة تربو على أربعين كيلومترا مربعا، يحيط بها سور يصل طوله إلى أربعين كيلومترا، وينتصب كل ضريح عند سفح تل قائم بذاته، وثمة طريق يربط بين جميع الأضرحة يُطلق عليه اسم «**الطريق المقدّس**». وقد شُيِّد المدخل المُقنْطر لهذه الجبّانة الإمبراطورية عام ١٥٤٠، ويصل ارتفاعه إلى أربعة عشر مترا وعرضه إلى تسعة وعشرين مترا، واشتملت زخارفه على صيغ السُّحب والأمواج والحيوانات المقدّسة. ويزدان «الطريق المقدّس» بثمانية عشر زوجا من تماثيل الشخوص التي تُمثّل رجالات الدولة المدنيّين والعسكريّين الذين أسهموا في تصريف أمورها في ظل الإمبراطور، فضلا عن تماثيل للحيوانات مثل الأسود والفيلة والجمال ذوات السّنَمين (الفوالج ومفردها فالج) والجياد وحيوان الكركدن، وحيوانات أسطورية يُشبه نصفها الأمامي طائر العُقاب ونصفها الخلفي الأسد (**اللوحات ١٢١، ١٢٢ أ، ب، ج**).

لوحة ١٢١. أحد رُماة السّهام بجيش دولة تشين. من الطين المحروق ◄



لوحة ١٤٢: مركبة برونزية تجرها الخيول



[illegible] اكتشف الأثريون في عام ١٩٦٩ بمقاطعة كُونسو عددا هائلا من تماثيل برونزية لفرسان صينيين يمتطون خيلا تَخُبُّ متهادية، من بينها جواد ينطلقُ راكضاً يعتقد الصينيون أنه يمثل «الفرس الكريمة الأسرع من طائر السماء المقدس».

لوحة ١٢٣. أضرحة أباطرة أسرة مينغ التي تشمل ١٣ ضريحًا لثلاثة عشر إمبراطورا، وتحتل مساحة ٤٠ كيلومترا مربّعا تُحوّطها الجبال نشدانًا للعزلة والسكينة.



لوحة ١٢٤. برج الروح المؤدي إلى ضريح الإمبراطور تشنغ زُو ثالث أباطرة أسرة مينغ وزوجته. شُيِّد عام ١٤١٣، ويمتد فوق مساحة مائة ألف متر مربع.

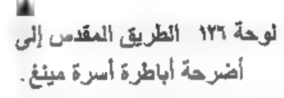


لوحة ١٢٥. المدخل المقنطر المؤدي إلى أضرحة أباطرة أسرة مينغ.









لوحة ١٢٦ الطريق المقدس إلى أضرحة أباطرة أسرة مينغ.



لوحات ١٢٧أ، ب، ج. الفيلة والفوالج والأسود والجياد وخرافيّ الحيوان وتماثيل المحاربين المصطفّة على جانبي الطريق المقدس المؤدي إلى أضرحة أباطرة أسرة مينغ

الحدائق الصينيّة

تقع الصين في شرقي قارة آسيا غربي المحيط الهادئ، وتبلغ مساحة أراضيها تسعة ملايين كيلومترا مربعا وستين ألفا، ومن هنا كان تنوُّع تضاريسها الجغرافية وتبايُن مناظرها الطبيعية. وبينما تزخر الجبال والأنهار بمختلف الثروات النباتية والحيوانية، تسخو الطبيعة بمعالم ومناظر جذّابة تفوق الخيال روعةً وجمالا مثل مشاهد مقاطعة «يونْنان» وجبال «طايْ شان» و«هوان شان» و«وُولينْغ يوان» ومنطقة «هُوَان لونغ» (أي التنّين الأصفر) ومنطقة «لا شَانْ» الجبلية ووادي «زيُو تشاي فُو» وغيرها.

هذا ما أسبغته الطبيعة بوفرة على بلاد الصين. غير أن هناك أيضا ما أسبغته يد الإنسان على طبيعة الصين من آيات الفن والإبْهار والبهاء والمتعة وهو كثير، أسوق نموذجا له حدائق مدينة «سُو ـ چُو» التي تقع جنوبي دلتا نهر «يانغ ـ دزه» (تشانغ ـ چيان) متاخمةً لبحيرة «طايْ خُو» غربي مدينة شنغهاي. وهي مدينة تتخلّلها كثرة من القنوات المائية، كما تزهو بسجلّها التاريخي والثقافي الذي يعود إلى ألفين وخمسمائة عام مَضَتْ. وعلى مدى تاريخها الطويل أنشأ العديد من حكّامها وأثرياؤها الحدائق هنا وهناك حتى بات عدد حدائقها في عهد أسرتيْ مينغ وتشينغ ما ينوف على المائتين، فذاع صيتُها داخل الصين وخارجها لما احتوته من حدائق خاصة أنيقة وإن كانت صغيرة، عُدّت قمّة الحدائق الموجودة بمنطقة «چيا نْغ سُو» والتي تكشف عن الطُرز المتنوّعة في عهد أسرة «سونغ» (٩٦٠ ـ ١٢٧٩) وأسرة «يوان» (١٢٧٩ ـ ١٣٦٨) وأسرة «مينغ» (١٣٦٨ ـ ١٦٤٤) وأسرة «تشينغ» (١٦٤٤ ـ ١٩١١)، وتُعَدُّ حديقة **«جوسق الأمواج الزرقاء»** أقدمها.

وما يكاد المرء يدلف إلى مدينة «سو ـ چُو» حتى يلمس على الفور عراقتها، حيث تُثيرُ أسوارُ المدينة العتيقة وبوّاباتُها والپاجودات القديمة خيال المُشاهد، ولا غرو فقد كانت المدينة في سابق العهد مدينة مزدهرة ومركز لقاء التجار الوافدين من كل حدب وصوب. وما زالت المدينة تحتفظ إلى اليوم بكل معالمها التاريخية، حيث تجري القنوات التي تعبرها الجسور هنا وهناك، والتي يتوارى مجراها مع الطرق والممرّات، وحيث تُشيَّد بيوتها على ضفاف الأنهار والقنوات والجداول التي تمخرُها القوارب الصغيرة. فتشدو الطرقات بالغناء الصاخب ونداءات الملاّحين حتى غدت «سُو ـ چُو» مدينة التواشج المتناغم بين القِدَم والحداثة.

هكذا عُرفت «سُو ـ چُو» بحدائقها الكلاسيكية حتى قيلَ إن حدائقها بديعة «البَسْتَنَة» والتنسيق لا تُضارعها أي حدائق في أنحاء الصين كلها. ويعود فن إنشاء الحدائق في «سو ـ چُو» إلى عهد ملك دولة «وُو» (٧٧٠ ـ ٤٧٦ ق. م) الذي كان أول مَنْ شيّد بها حديقة ملكيّة. وتشتهر من بين حدائق المدينة القديمة حديقة «الأراضي المترامية» التي أنشئت في عهد أسرة «تشينْ الشرقية» (٣١٧ ـ ٤٢٠م)، ثم توالى إنشاء الحدائق، وبصفة خاصة خلال عهد أسرة «مينْغ» (١٣٦٨ ـ ١٦٤٤) وأسرة «تشينْغ» (١٦٤٤ ـ ١٩١١) عندما غدت «سُو ـ چُو» مركزا تجاريا وثقافيا يُشار إليه بالبنان. فضَمّت ما يربو على مائتي حديقة لا تزال العشرات منها مزدهرة يانعة تظفر بعناية فائقة. ونظرا لاحتشاد مدينة «سُو ـ چُو» وضواحيها بهذه الحدائق الكلاسيكية بديعة التنسيق، فقد أطلق عليها اسم **«الفردوس الدنيوي»**.

ويشتهر من بين حدائق «سو ـ چو» الكلاسيكية **«حديقة الحاكم المتواضع»** التي تتميّز بتصميمها الرائع وما تنطوي عليه من تنسيق بديع، وقد أقامها أحد أباطرة أسرة مينغ نموذجا مثاليًا للحدائق الكلاسيكية الكبرى حيث تلتفّ حول بحيرة فسيحة أكسبتها رقّة التصميم وتوازن عناصرها بهاءً أوْفَى، وتتناثر في ساحاتها الجواسق والجزُر المنمنمة التي ترتبط بعضها ببعض بالجسور والممرّات المتعرّجة. وأوّل ما يُطالع الزائر بعد اجتيازه «بوّابة القمر» الرئيسيّة للحديقة جسرٌ يصلُ بين ضفّتيْ نُهَيْر تحفّه الأشجار (**اللوحات ١٢٨ ، ١٢٩، ١٣٠**، ١٣١أ، ب، جـ، ١٣١).

لوحة ١٢٨، ١٢٩ . حديقة الحاكم المتواضع. مدينة سو ـ چو.



لوحة ١٣٠ ب. جسر فى حديقة الحاكم المتواضع بمدينة سو چو.

لوحة ١٣٠ أ. إحدى مناطق البحيرات والقنوات والجداول يشقُّها نهر متعرّج وسط مساحات فسيحة تكسوها الأشجار العتيقة بغزارة. مدينة سو ـ چو. ◄







لوحة ١٣٠ج. جسر مقنطر

وتأسرنا بالمثل «حديقة غابة الأسود» المحتشدة بصخور ذات أشكال خيالية عجيبة وكأنها أسود يَقظة متأهّبة للانقضاض، إلاّ أن سطح المياه السّاكنة يبثّ فيها الطمأنينة، على حين تُضفي المساحات المغمورة بالظّلال تحت أطناف الجواسق وأسقفها المعقوفة السكينة على المشهد الثريّ بعناصره (لوحتا ١٣٢).

وشُيِّدت خلال عهد أسرة سونغ (٩٦٠ـ ١٢٧٩) «حديقة وانْغ ـ آ ـ شُو»، وهي إحدى حدائق «سو ـ چو» الأربع العظمى، وتحتل مساحةَ ثمانية وأربعين ألفًا وسبعمائة وستة وثمانين مترا مربعًا، وتطلّ على بحيرة «جوسق القمر والنسيم» السّداسيّ الشكل الأنيق المظهر. ويكمن سحر هذه الحديقة في براعة تنسيق الجداول والغُدران وتوزيع النباتات والصخور، ثم الشجرة العتيقة المنحنية الجذع إلى جوار المبنى الأحادي الطابق (لوحة ١٣٣).

ومن بين أروع معالم مدينة «سو ـ چو» أيضا «شارع تسِوُّق الإمبراطور» الذي شيّده الإمبراطور شيان لونغ وفق طراز مباني المدينة التقليدية القديمة (لوحة ١٣٤).

وتتيه مدينة «سو ـ چو» أيضا بجسورها البديعة الآسرة حتى باتت أكثر المدن الصينيّة احتشاداً بالجسور، وهي لا تزال تتمتّع بلقب «بندقية الشرق» أسوة ببندقيّة الغرب «ڤينيسيا»، إذ تتربّع فوق أربعمائة جسر مُزيَّنة بالنقوش والرسوم المُبهجة، وإن لم يحفظ الزمن منها للأسف سوى مائتي جسر فحسب يرجع تاريخ إنشائها إلى عهد أسرة سونغ. ويتألّق من بين جسور مدينة سو ـ چو «جسر حزام الكَرَم» الذي شُيِّد في عهد أسرة طانغ، ويُقال إنه ظفر بهذا الاسم بفضل تبرّع حاكم المدينة في عهد أسرة طانغ بحزامه المرصّع بنفيس الجواهر لتشييد هذا الجسر الذي يبلغ طوله ثلاثمائة وسبعة عشر مترا، ويرتكز على ثلاثة وخمسين عقداً حتى صُنِّف باعتباره أكثر جسور الصين عقوداً، كما انفرد بضيق عَرْضه واستواء سَطْحه عونًا للملاّحين على سَحْب قواربهم على امتداد الجسر.

وبينما تضمّ «الحديقة السّرمدية» مباني متقاربة رائعة الزخاف تشكّل مجموعات متناسقة تشطرها صفوف من الأفنية متفاوتة المساحات، لم تتعدّ مساحة «حديقة صيد السمك» ستة آلاف متر، ومع ذلك تزهو بتناسق نسبها وبجمالها المنقطع النظير.

◀ لوحة ١٣١. بوابة القمر بحديقة الحاكم المتواضع. مدينة سو ـ چو.





لوحة ١٣٢ . حديقة غابة الأسود المحتشدة بصخور ذات أشكال خيالية عجيبة وكأنها أسود يقظة متأهبة للانقضاض، إلا أن سطح المياه الساكنة يبثّ فيها الطمأنينة ، في حين تُضفي المساحات المغمورة بالظلال تحت أطناف الجواسق وأسقفها المعقوفة السكينة على المشهد العبق.

والثابت أن فن تنسيق الحدائق الصيني يرتبط ارتباطا وثيقا بالآداب وفنون التصوير المتأثرة بالمناظر الطبيعية التي شغلت مصوِّري الصين في عهد أسرتَي «طانغ» (٦١٨ ـ ٩٠٦) و«سُونغ» (٩٦٠ ـ ١٢٧٩)، ومن هنا تأثر بُستانيُّو «سُو ـ چُو» بهذه الأنشطة الجمالية وبحماسة مُبْدعيها، فاكتسبت حدائقها لمسة ثقافية واضحة، فإذا أسماء القاعات واللوحات الأفقية المنقوشة ورَوِيّ أبيات الشعر والخطوط الكتابية المحسّنة والنقوش المحفورة والزخارف لا تؤدي وظيفة تزيين الحدائق فحسب، بل تقوم بدور السجلّ التاريخي والثقافي للمدينة أيضًا. كما تضمّ حدائق «سُو ـ چُو» أعمالاً فنّية لخطّاطين صينيّين قُدامى ذوي باع وشُهرة غدت اليوم تحفا فنّية نفيسة. ولم تقتصر هذه الحدائق في الماضي على أن تكون ملاذا للاستمتاع بمشاهدة مفاتنه فحسب، بل كانت أيضا موقعا للسُكنى يكشف عن عشق المواطنين للجمال أينما حلُّوا.

وقد شُيِّدت حدائق «سُو ـ چُو» عندما كانت المدينة ترفل في الرخاء اقتصاديا وثقافيا، فإذا الحدائق تعجّ بالجواسق ذوات الشرفات والقنوات والبحيرات والصخور والأشجار والأزهار. وبفضل هذا التكامل بين روعة الطبيعة وأناقة المعمار وحُسْن التنسيق، ظلت تلك الحدائق مركزا مُهمّا لفن تنسيق الحدائق لا في أرجاء الصين وحدها بل في أنحاء العالم بأسره.

لذلك أنشئت الحدائق الإمبراطورية في العاصمة «بيْچنغ» وضواحيها تحيةً واجبة للمدينة المحرَّمة، إذ كان لا مفرّ من إضفاء طابع العظمة والجلال على طرازها المعماري حتى يتجاوز مجرّد الترويح والاستجمام. ولهذا أمر الأباطرة الواحد تلو الآخر بإنشاء الحدائق في مواقع متعدّدة بمنطقة مدينة «بيچنغ» دون أن يَبْخلُوا عليها بجهد أو مال على نحو ما أسلفت. وبالإضافة إلى الحديقة الإمبراطورية في مؤخّرة المدينة المحرَّمة، كان هناك كثير من حدائق المُتعة لأفراد الأسرة الملكية، مثل حديقة «**تل صاحب الجلالة**» وحديقة «**البحر الشمالي**» وحديقة «**البحر الأوسط**» وحديقة «**البحر الجنوبي**» وحديقة «**الصحّة السابغة والتناغم**» ـ المشهورة باسم حديقة «**القصر الصيفي**» ـ و«**حديقة بيهاي**» و«**حديقة شنغ ده**»، وغيرها. وتبلغ مساحة حديقة «البحر الشمالي» سبعمائة ألف متر مربع تشغل المياه نصفها، ويُطلق عليها وعلى حديقة البحر الجنوبي وحديقة البحر الأوسط اسم «الحدائق الغربية» نظرا لموقعها إلى الغرب من المدينة المحرَّمة. أما «**حديقة الحيوان**» بمدينة بيْچنغ فكانت في الأصل مملوكة لأحد أمراء أسرة «تشينغ» إلى أن تحوّلت فيما بعد إلى حديقة ملكية. وإلى جانب ذلك كلّه هناك خمس حدائق أخرى هي: حديقة «**تل الأريج الفوّاح**» وحديقة «**النور والأمان**» وحديقة «**الروْعة المتناهية**» وحديقة «**مُتعة الربيع**» وحديقة «**القصر الصيفي**».

لوحة ١٣٣ (يسار أعلى). حديقة «وانغ ـ شي». مدينة سو ـ چو. شُيِّدت في عهد أسرة سونغ، وهي إحدى حدائق سو ـ چو الأربع العظمى، وتحتل مساحة ٤٨٫٧٦٨ مترا مربعا، وتطلّ على «بحيرة جوسق القمر والنسيم» الأنيق سداسيّ الشكل.

لوحة ١٣٤. شارع تسوّق الإمبراطور. مدينة سو ـ چو ◄



سور الصين العظيم

إلى الشمال والشمال الغربي من مدينة بيجنغ ينهض سورٌ ضخم يبدو من بعيد مُسنّنًا كأسنان المنشار وهو يشُقّ مسارَه متعرّجا عَبْرَ الجبال المتموّجة صوب الشرق والغروب ألا وهو سور الصين العظيم الذي يزعم الصينيّون أنه المَعْلَمُ الوحيد من صُنْع الإنسان الذي راه روّاد الفضاء أول ما رأوا أثناء دَوَرانهم حول الأرض. على حين يؤكّد المُولعون بالإحصاءات أنّنا لو تصورّنا أنّنا أقمنا من أحجاره سُوراً بارتفاع خمسة أمتار وسُمكه مترٌ واحد لطوّق هذا السور المُتخيَّل محيط الكرة الأرضية بأكمله! وهناك أيضا مَنْ يدَّعون أن الجهد الذي بُذل في تشييد سور الصين العظيم يوازي جهد بناء ثلاثين هرمًا كأهرام الجيزة! **(لوحة ١٣٥)**.

ويبلغ طول هذا السُّور العجيب في مراحله المُتتابعة خمسين ألف كيلومتر. ويضمّ حوالي مائة ممرّ وعشرات الألوف من أبراج المراقبة والحراسة والمنارات والتحصينات المثيرة للإعجاب والدّهشة، مخترقًا تضاريس متموّجة ومتعرّجة تعلو وتهبط في توافق وتجانُس مع طبيعة الأرض التي بُني عليها، كما يربط الشعب الصيني بالدول والأقاليم المتاخمة، ويَصُدّ عن الوطن الهجمات والغارات التي تشنّها قبائل الغزاة الوافدة من ناحية الشمال.

ولا يزال تاريخ تشييد السور العظيم موضع جدل مستفيض، وإن كان إنشاؤه يرجع بصفة عامة إلى «الإمبراطور تشين شي شوانغ» مؤسس أسرة هان. أما السّور الذي نراه اليوم فقد شُيِّد منذ ستمائة عام فحسب. ولهذا قد نكون أكثر دقّة إذا قُلْنا إن السور العظيم هو في الحقيقة أكثر من سور واحد، فقد بُني السور العظيم الأول خلال القرن السابع قبل الميلاد، تلاه بناء عشرات الأسوار على أيدي أباطرة وملوك الأسرات الحاكمة المتعاقبة. ولو ضَمَمْنا جميع الأسوار التي شيّدتها الأسرات الملكية لتجاوزَ طولها خمسين ألف كيلومتر على نحو ما أسلفت.

والواقع أن السور العظيم الشاهد على تاريخ الصين في القرون العشرين الماضية قد صادف عصره الذهبي في أوج رخاء المجتمع الإمبراطوري، إلى أن بدأ يفقد مكانته شيئا فشيئا مع انحطاط المجتمع. وقد أدّى هذا السور دوْرا بالغ الأهمية في حماية الصين من غزوات القبائل البدوية في شمال البلاد بما يكفُلُ أمْنَ الشعب المستقر في مناطق الوادي الخصيب بالجنوب. وفي الوقت نفسه لعب دوْرًا إيجابيا في تشجيع الهجرة وتطوير مناطق الحدود وضمان المرور الآمن على امتداد طريق الحرير ـ أهم طُرق المواصلات التي كانت تربط الصين آنذاك بأواسط آسيا وغربيها.

ومع مرور الزمن فَقَدَ سور الصين أهميّته العسكرية والاستراتيجية، لكنه ظلّ أثرا خالدًا يجتذب السائحين على مدار العام من كافة أنحاء المعمورة، كما تشهد ممرّاته ـ مثل ممرّ «**شانْهايْكُوان**» بمقاطعة «**خه بيْ**»، وممر «**جُويُوان جوان**» بمقاطعة «كانْسُو» الذي يَبْعُد خمسين كيلومترا شمالي مدينة بيجنغ، وقطاع «**بادا لينغ**» الذي يبعد خمسين كيلومترا عن بيجنغ ـ تشهد حشودًا من الزائرين طوال العام، تشدُّهم مهابة مناظره الخلاّبة بينا يسترجعون في مُخيِّلاتهم رؤى حياة الأسلاف الغابرين. هكذا ظَهرَ السور العظيم أول ما ظهر في القرن السابع، ثم جرى تطويره وتعزيزه وإطالته خلال الألفيْن وثلاثمئة سنة التالية. ومع ذلك كان هناك مَن يغمطون فكرة بناء الأسوار الدفاعية حقّها، وبصفة خاصة سور الصين العظيم الذي شيّده الإمبراطور «تشين شي هوانغ» حتى غدا لقب «**الطاغية الجبّار ومبدّد ثروات الوطن**» مُلازما لذكْراه، فضلا عن لجوئه إلى السُّخرة لإنجاز مشروعاته الضخمة في البناء والتعمير، فإذا الكثرة من عمّاله وجنوده يلْقون حتفهم خلال العمل، وإذا الشاعر يرثيهم قائلا:

«طويلٌ طويلٌ هو سور الصين العظيم، المكدّس بعظام الجُنْد.
عميقٌ عميقٌ هو السور العظيم، المصْبوغ بدماء الجند.
خالٍ إلاّ من عويل أشباح الموتى، الذي يزُلزل أرجاء الفضاء»

تُرى هل كانت ثمة وسيلة أخرى لتوفير الأمن في مناطق الحدود وردّ القبائل المُغيرة على أعقابها دون بناء سور الصين؟ لقد خاضت الصين تجربتَيْن لتحقيق السلام المنشود في مناطق الحدود: الأولى هي رابطة المُصاهرة، والثانية هي تقديم الهدايا والإتاوات، ولكن ثبت عدم جَدْوى الوسيلتَيْن، فلا المصاهرة حقّقت الأمن والسلام سوى لفترات قصار؛ إذ لا تلبث قبائل الهُون المُغيرة أن تُعاودَ الإغارة، ولا الإتاوات أثمرت مفعولها. وكانت قبائل الهون ومثيلاتها من جماعات البَدْو الرعاة تتنقّل وراء الكلأ والماء ولا علاقة لها بالزراعة، يَبْرعون في استخدام القوس والنّشاب وهم يكرُّون فوق صهوات خيولهم. فإذا ما تحسَّنت أحوالهم نتيجة السَّلب والنهب رحلُوا مع مواشيهم إلى مناطق الرّعي والصيد، وإذا ما نَضُبَت مواردهم واشتدّت حاجتهم بادروا إلى شنّ غاراتهم الوحشيّة من جديد، دَيْدنُهم جَنْي المغانم فحسب. وخلال العقد الثامن من القرن الخامس اقترح قائد الجيش على الإمبراطور ضرورة استغلال مواطن ضعف قبائل الهود وتجنّب مواطن قوتهم حتى لا يعُودوا يُشكّلون خطرا على البلاد. ومن هنا كان لا مناص من تشييد سور طويل منيع تدعمه الحصون وأبراج المراقبة، حتى إذا شنّت القبائل الهمجيّة غاراتها أمكن صدّهم وإيقاف زحفهم بالاستفادة من إمكانات السور الذي سيتعذّر تسلّق سفوحه الشديدة الانحدار المؤدية إلى حصونه، وليس من حولهم إلاّ فلاةٌ جدباء مكشوفة فلا يكون أمامهم بعد أن يَنْفَذ الكلأ والماء إلاّ التقهقر والانسحاب. ومن الإنصاف الاعتراف بأن الأسوار التي شُيّدت منذ عهود الأسرات الملكية السابقة، بدءًا بأسرة هان وانتهاءً بأسرة مينغ، قد أدّت دوْرا حاسما في حماية الوطن في زمن كانت أسلحة القتال فيه لا تتجاوز الرّماح والسيوف والفؤوس والسكاكين والأقواس والسّهام.

هكذا قامت خطط الدفاع عن الوطن عهد أسرة طانغ على بناء الأسوار وحفر الخنادق ومرابطة الجنود المدافعين والاستطلاع الثاقب الجريء، إيمانا من القادة بأن السور العظيم وما يتخلّله من ممرّات وحصون وأبراج كفيلٌ بالإنذار المبكّر قبيل هجوم الأعداء والتأهّب للقضاء عليهم من وراء الأسوار. ولقد لعب السور العظيم دورا فعالا ومُهمًا في الدفاع عن الوطن وصدّ هجمات القبائل المُغيرة، غير أن اختراع البارود ـ بدءًا من عهد أسرة طانغ ثم أسرتَيْ سونغ ويوان ـ أسفر عن خَلَل في صدّ المهاجمين نتيجة الثغرات التي تُخلّفها القنابل في جدران السور فيتسنّى للعدو التسلّل من خلالها، ومن هنا بدأ «السور» يفقد فاعليّته بالتدريج.

* * *

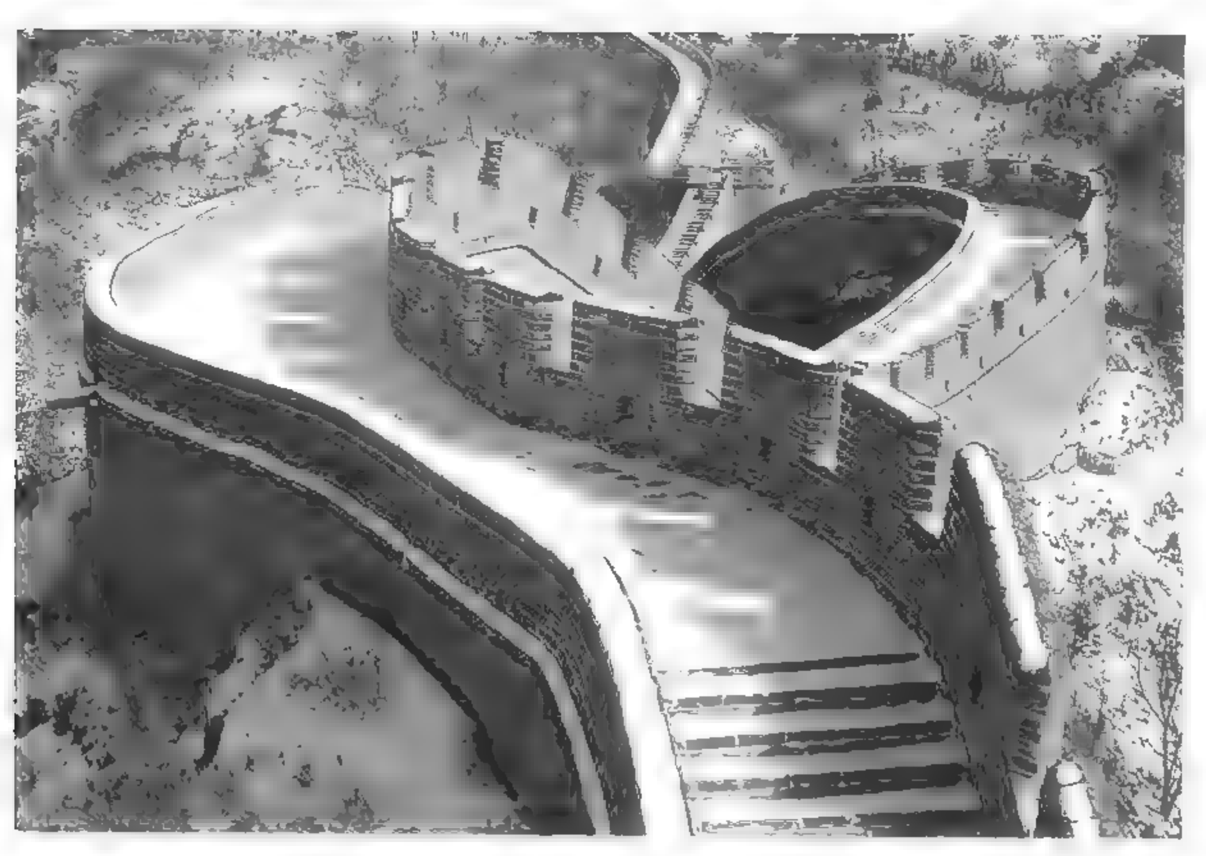
ويحفلُ سور الصين العظيم بقطاعات تُشكّل مع الطبيعة السّخيّة من حولها مشاهد خلاّبة مُبْهرة منقطعة النظير. أعرضُ من بين نماذجها «**قطاع بادا لينغ» (لوحة ١٣٦)** الواقع في المدخل الشمالي المؤدي إلى وادي «**جُو يُوان جُوان**» حيث يمكن رؤية العاصمة بيجنغ منه. ويمتد السور في هذه البقعة مجتازًا القمم والوهاد وسفوح الجبال، وتنتصبُ في طَرَفه «**قلعة بادا لينغ**» الشهيرة المربّعة الشكل. وثمة نُصُب يعود إلى عام ١٥٨٢ يروي قصة بناء «سور بادا لينغ» وأبراجه وقلعته، كما يحمل أسماء الضباط والجنود والعمال الذين شاركوا في تشييده على مدى ثمانين عاما. ومن المعروف أن سور قطاع «بادا لينغ» نادرا ما تعرّض لهجوم مباشر بسبب شدّة انحدار سفوحه ومناعة نظام دفاعه.

وفي عام ١٩٨٠ اكتشف الأثريون «**قطاع جُوبيكو**» من سور الصين الذي وجدوه في حال جيدة (**لوحة ١٣٧**)، ويمتد عشرات الكيلومترات مُخترقًا مقاطعة «خه بيْ». وكان هذا القطاع يُشكّل حلقة ضمن سلسلة الدفاعات عن منطقة مدينة «جوبيكو». وفي الوقت نفسه كان ممرًا مُهمًا في عهد أسرة تشينغ، إذ يؤدي إلى سهوب منغوليا والأقاليم الشمالية الشرقية من الصين. وبالرغم من أن بناء الأسوار كان قد توقّف آنذاك، فقد تحوّلت «جُوبيكو» منذ ذلك العهد إلى محطة رئيسية يجتازها أباطرة أسرة تشينغ في طريقهم إلى «مُنتجع شِنْغ ده» الصيفي. وفي الطقس الصَّحْو والجو الصافي يتسنّى لزائر قطاع جُوبيكو رؤية مدينة بيْجنغ نهاراً. أمّا

أنوارُها فتجذب بصرَه ليلا إذا ما تطلّع إليها من برج المراقبة القائم قرب جُوبيكو، ومن هنا شاعت تسميته بـ «**برج مُشاهدة بيْجِنغ**».

ويقع قطاع «**چُو يُوان جوان**» (**لوحة ١٣٨**) من سور الصين الذي يمتد خمسة عشر كيلومترا على مبعدة خمسين كيلومترا إلى الشمال الغربي من بيجنغ بمقاطعة «خهْ بيْ». وتحفّ بالسور في هذا القطاع سفوح جبليّة شديدة الانحدار من العسير تسلّقها حتى أطلق على هذا القطَاع اسم «القلعة المنيعة». وتعدّ هذه المنطقة الفريدة من أجمل المواقع الطبيعيّة في العالم لما تنطوي عليه من مشاهد تستهوي النفوس وتخلب الألباب من جداول مُنسابة وأشجار تكسو السفوح وطيور تشدُو بالغابات، حتى غدت في عهد أسرة چين (القرن ١٢ ـ ١٣) ـ أي منذ ثمانمائة سنة مضت ـ من بين أشهر ثماني مواقع سياحيّة بالقرب من بيجنغ (التي كانت تُدعى آنذاك «يانْچنغ»)، وسجّل الخبراء اثنين وسبعين مشهداً بديعَ التنسيق مثيراً للخيال جديراً بالرؤية في هذه المنطقة، أهمّها «صخرة التطلّع إلى بيچنغ» و«رؤوس الشيطان الخمس» و«جسر الحورية».

وبينما كان قطاع «**چو يوان جوان**» من سور الصين منوطًا به الدفاع عن غرب العاصمة بيچنغ، وكان قطاع «**جو بيكو**» موطا به الدفاع عن شرقها، كان «**قطاع موُتيان أو**» (**لوحة ١٣٩**) منوطًا به الدفاع عن شمالها. وقد شُيِّد هذا القطاع الأخير عام ١٣٠٤ بالحجر المكسو بقوالب الآجُر، ويتميّز بكثرة أبراج المراقبة وبفخاخ اصطياد الخيل خارج السور، والتي كثيرا ما ردّت الفرسان المهاجمين على أعقابهم. وتشتهر المنطقة التي يجتازها قطاع «موتْيان أو» بانتشار الخُضرة والنباتات وكثافة أشجار السَّرْو والصنوبر الخضراء، مما يُضْفي على المشهد روعةً خلاّبة على مدار السنة (**لوحة ١٤٠**).



لوحة ١٣٨ أ، ب، ج، د. قطاع چو يُوان جُوان بسور الصين العظيم







لوحة ١٣٨ ج.

لوحة ١٣٩. «ممرّ مُوتَيان ـ أو» بسور الصين العظيم. ويُعدّ من أهم قطاعات السور، شُيِّد في عهد أسرة مينغ، ويضمّ على امتداده العديد من شرفات المراقبة، ويراه البعض مشهدًا خلويًا طبيعيًا مُذْهلاً إذ يبدو سور الصين وقد لفّته السُّحب لكأنه منظر طبيعي في إحدى اللوحات الصينيّة المصوّرة. فإذا أطلّ المرء من أحد أبراجه تبدّى المشهد من تحته رائعا مُعْجِزًا جليلا يُرَدد صدَى خُطى التاريخ ويحمله على الاستغراق في تأمّل وقائع الماضي الغابر. وتنمو في منطقة «موتيان ـ أو» الحشائش والأعشاب الخضراء، كما تنتشر الغابات الكثيفة وبساتين الفاكهة التي تكسو ثمانين في المائة من المساحة الكلّية، وتُنْتج ثمر الجوز والكستناء واللوز والكمثرى وغيرها.



لوحة ١٤٠. أحد المتاريس في برج المراقبة بسور الصين العظيم.

شهدت الصين في عهد أسرتي طانغ وسونغ أفواجًا من المسلمين العرب والفرس يتوافدون عليها عبر «**طريق الحرير**» البرّي و«**طريق البخور**» البحري، حاملين العطور والمنسوجات والحليّ والمجوهرات ذهابًا، وعائدين بالبخور والأفاويه والحرير والخزف والشاي إيابًا. ومثلما نقلوا اختراعات صناعة الورق والبوصلة والبارود الصينيّة إلى أوربا، نقلوا علوم الطب والفلك والرياضيات إلى الصين مما أثرى حركة التبادل الاقتصادي والثقافي بين مشرق العالم ومغربه. وكان من بين أولئك المسلمين الوافدين لممارسة التجارة عددٌ يُعْتَدّ به منهم استوطن الصين ردحًا طويلا من الزمن ودَرَجَ القوم على تَسْميتهم «أجداد المسلمين الصينيّين». وبعد أن غُلب أبناء القوميات الإسلامية في آسيا الوسطى على أمْرهم بأيدي المغول في القرن الرابع عشر، هجرت أعداد غفيرة من العرب والفرس والأتراك والويغُور والقازاق والتركمان والأوزبك والطاجيك والقرغيز والتتار وسالار وخلق ودونغ شيانغ وباو آن ديارها ومواطنها فرارًا من بطش المغول ووحشيّتهم ليستوطنوا في نهاية المطاف معظم أنحاء الصين. وقد سجّل آخر إحصاء رسمي أجْري عام ١٩٨٣ عدد مُسْلمي الصين بستة ملايين نسمة يتوزّع معظمهم في أقاليم سنكيانغ بالشمال الغربي للصين ونينغشيا وشيُونجياج وتشينغهاي بكثافة، على حين تنتشر بقيّتهم في مدن وقرى سائر المقاطعات والمحافظات والأقاليم ذات الحكم الذاتي سابقا مثل هونغ كونغ وماكاو، كما دَرَجُوا على أن يقطنُوا شوارع خاصة بهم في المدن وقرى مقصورة عليهم في الريف.

وعلى مدار أكثر من ألف سنة قدّم المسلمون الصينيّون الموهوبون والمحاربون البواسل من مختلف أنحاء الصين مساهمات نافعة مؤثرة في خدمة وطنهم الجديد والدفاع عن سلامته، فكان منهم قادة انتفاضة الفلاحين الذين بذلوا العديد من الخدمات الجليلة التي يُعْتَدّ بها في تأسيس عهد أسرة مينغ (١٣٦٨ ـ ١٦٤٤). كان منهم العلماء



لوحة ١٤١. (أ) صلاة الجمعة في صحن مسجد تُونْ خُوان بمدينة تشينْ تنْغ. محافظة تشينْغهايْ غربي الصين المأهولة بالمسلمين.



لوحة ١٤١. (ج) مسجد إسلامي من الداخل يقع في شارع الثور بأحد أحياء المسلمين في بيجنغ.

والسياسيون وربابنة البحار والمكتشفون والفلكيُّون والمعماريُّون والأدباء والشعراء والفلاسفة والمؤرّخون والجغرافيُّون وفقهاء الدين. وبعد تطبيق سياسة الإصلاح والانفتاح في الصين أبيحَتْ من جديد حرّية المعتقدات الدينية، واستطاع المسلمون الصينيّون استعادة حقوقهم لممارسة عباداتهم بعد التَضييق الذي ألَمَّ بسائر أصحاب العقائد خلال المرحلة الثورية الشيوعية المبكّرة. وبصفة عامة لا يعترف الدستور الصيني بالعقائد الدينية ركنًا من أركان النظام السياسي أو الاجتماعي للدولة، بل يعتبرها جزءًا من الحريات الشخصية وحقوق الإنسان، فالقائمون على أمر أماكن العبادة من أئمة وقساوسة ورهبان لا يتقاضون رواتبهم من الدولة بصفتهم رجال دين وإنما باعتبارهم حفَظَة تلك الأماكن.

وقد أطلق مُسْلمُو الصين على مساجدهم خلال القرن الثالث عشر اسم «تشينغ تشن سي» بمعنى **«معبد الصّفاء والحق»**، إذ تُشير كلمة «تشينغ» - أي «الصّفاء» - إلى أن الله تعالى صاف لاتشُوبه شائبة وأنه الأول والآخر، في حين يُشار بكلمة «تشن» إلى معنى «الحق» وإلى أن الله أحدٌ لم يَلدْ ولم يُولَد. أما كلمة «سي» فهي تسميةَ مستعارة من النساطرة والبوذيين الصينيّين بمعنى «معبد». والمسجد الصيني إلى جانب كونه مكانًا للصلاة والدعوة الإسلامية، يُناط بإمامه أيضا تسجيل عقود الزواج ومراسم الجنازات وإصلاح ذات البيْن بين المُتخاصمين وتقديم العون إلى اليتامى وذوي الحاجة فضلاً عن النهوض بالتعليم الديني. ويتمّ تمويل المساجد عادة من تبرّعات الخيّرين القادرين من أفراد الجالية، كما دَرَجَ القوم رجالا ونساءً، كبارا وصغاراً، على المساهمة والمشاركة تطوّعا في مراحل التجهيز والتشييد.

وقد شُيِّدت معظم المباني الإسلامية القائمة حاليا بالصين بعد نهاية القرن الرابع عشر، وهي بصفة عامة من نَمَطيْن يستمدّ أولهما عناصره من طراز العمارة الإسلامية بآسيا الوسطى مثل «**مسجد أرياچاما**» بمقاطعة كاشي الذي يتكوّن من مسجد يضمّ قاعة للصلاة وأضرحة للأئمَّة، كما يجمع بين الطُّرز الصينية التقليدية وبين العناصر المعمارية الإسلامية. أما «**مسجد خواتويه سيانغ**» الشهير بمدينة شي آن فقد شيِّد في عام ١٣٩٢ مُسْتوحيًا طابع «أسرة هان» المعماري، ويضمّ قاعة للصلاة وغرفة لترتيل القرآن الكريم وحجرة لإمام المسجد وميضأة، إلاّ أن زخارف قاعة الصلاة تضمُّ عناصر كثيرة وافدة من أواسط آسيا مثل محاليق الكروم والعقود المدبّبة (المخموسة) فضلاً عن الطُّرُز الكتابية والخطوط المحسَّنة باللغة العربية. وبينما يُعَدُّ «**مسجد قوا نْغتا**» بمدينة «قوانْغتشُو» (ويُسمّيه مسلمو المدينة مسجد الحنين إلى الرسول محمد عليه الصلاة والسلام) أقدم مساجد الصين إذ شيِّد عام ٦٢٧ في عهد «أسرة طانغ» - أي يعود تاريخ بنائه إلى أكثر من ألف وثلاثمائة سنة - يُصنَّف «**مسجد هواجيو شيانغ**» بمدينة شي آن باعتباره أضخم مساجد الصين.

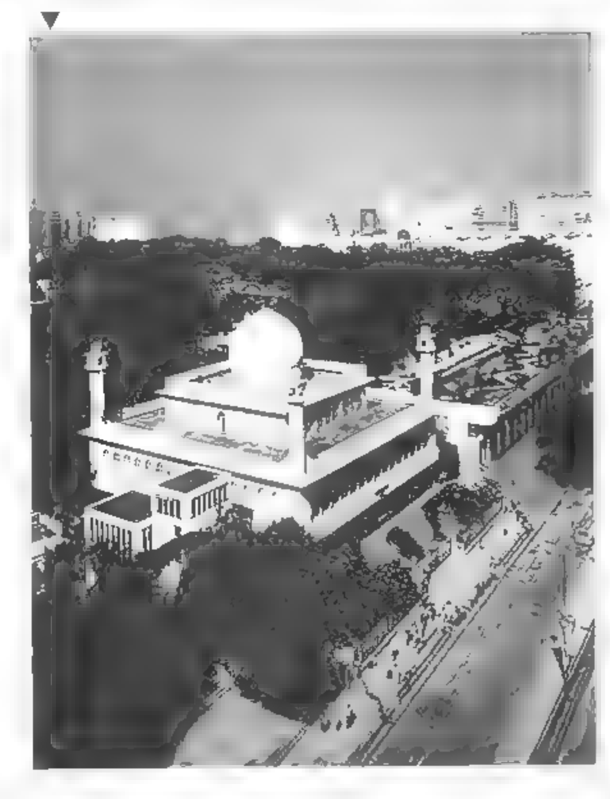
وتتجلّى روعة المساجد بالصين في مرونة تقسيم الفراغات وتوزيع العناصر المعمارية، وكذا في زخارفها ومنحوتاتها الجصّية الملوّنة وطلاءاتها الجذّابة ومقرنصاتها الخشبية الملوّنة التي تُزيِّن أركانها، ثم التناغم الرهيف الذي يربط هذه العناصر بعضها بالبعض الآخر، غير أن فن معمار المساجد لم يُخلّف أي تأثير على فن العمارة الصيني، فضلاً عن أن العمارة الصينيّة متعدّدة الملامح بتعدّد الطرز من إقليم لآخر ومن عصر إلى عصر.

وتختلف المساجد الصينية عن مثيلاتها في البلاد الإسلامية التي تتكون عادة من قاعة للصلاة ومئذنة وميضأة دون أن تُلحق بها مبان إضافية أو تحتوي على أفنية إلاّ في القليل النادر، على حين تُلْحق بالمساجد الصينية الطراز كثرة من المباني الإضافية والأفنية الفسيحة إلى جوار مبناها الرئيسي. مثال ذلك «**جامع دونغقوان**» بمدينة شيننغ الذي تربو مساحة قاعة الصلاة به على ألف ومائة متر مربع، على حين تحتلّ مبانيه الإضافية مساحة ثلاثة آلاف متر مربع، ويشغل فناؤه مساحة ثمانية آلاف وأربعمائة مترا مربعا، وهو ما يعني أن مساحة قاعة الصلاة به أصغر من مساحة مبانية الملحقة، وكذلك حال سائر مساجد الصين على وجه التقريب. أضف إلى ذلك أن هذا الطراز من



▲ لوحة ١٤١. (ب) مئذنة مسجد قرية شيانغ بمقاطعة يونّنان المتميّزة بسمات قومية خويْ الصينية.

لوحة ١٤١. (هـ) مسجد كولون في هونغ كونغ. ▼



المساجد قد يخلو من المآذن، ففي المناطق الداخلية من الصين غالبا ما يعيش المسلمون مع مواطنيهم من غير المسلمين مختلطين، فتعارفَ القومُ على أن يؤدّي المؤذِّن نداء الصلاة بصوت خافت خشية إزعاج غير المسلمين حتى غدا أداء الأذان مجرد فريضة شكليّة. وتزهو كثرةٌ من المساجد الصينية بـ «أبراج استطلاع هلال شهر رمضان» التي تخلو منها المساجد خارج الصين، ولا تتميّز هذه الأبراج بشكل محدّد سوى بأنها أعلى من سائر مباني المسجد، وكانت تُستخدم في استهلال شهر رمضان، وباتت قيمتها الزخرفية تفوق قيمتها العملية إذ قلّما يصعد الناس إليها لرؤية هلال رمضان.



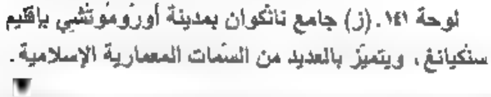
▲
لوحة ١٤١. (د) مسجد بمدينة تايوان.

وتشْرحُ المساجد الصينيّة صدور مَن يدلفون إليها بصُحونها الفسيحة، كما تنفرد بسماتها الخاصة مثل زخارفها الداخلية التي تشتمل على أفاريز كتابيّة بارزة ومذهّبة من الآيات القرآنية فوق عقود قاعة الصلاة وصور البيت الحرام فوق المحراب تعلُوها البَسْملة أو الحكَم الرشيدة، كما يزدان جانباها بآيتيْن أو بحديثيْن شريفَيْن متوازييْن. ونَخْلُصُ من هذه الإطلالة إلى أن المساجد الصينية الطراز تجمع في الأعمّ بين الفن المعماري الصيني التقليدي والفن الزخرفي الإسلامي.



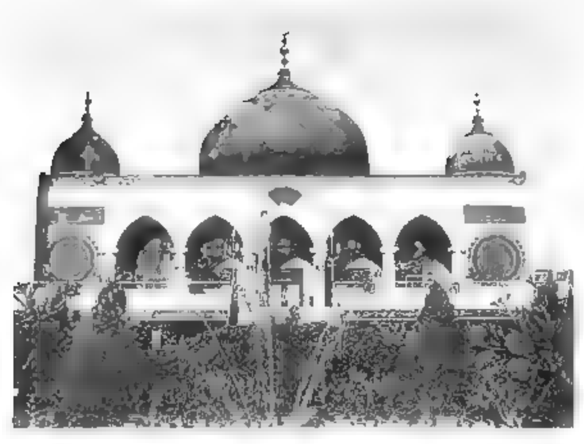
▲
لوحة ١٤١. (و) مسجد شيانْخه بمدينة يانْغ تشُو، وهو أحد المساجد الكبرى الأربعة بالصين.

ورغم ما هو متعارفٌ عليه في الإسلام من حظر استخدام زخارف محاكية للإنسان أو الحيوان بالمساجد، إلاّ أن فريقًا من مُسْلمي الصين ضربوا عُرض الحائط بهذا الحظر وزيّنُوا جدران مساجدهم وأسقفها برسوم التنانين والعنقاوات والأسود والنمور باستثناء بضع مواقع في قاعة الصلاة، ولم يرُوا في نقش صور الطير والحيوان بالمساجد حرَجًا، مستندين إلى حديث الرسول عليه الصلاة والسلام: «إنما الأعمالُ بالنيّات»! وفي المقابل تحاشَى فريق آخر من مسلمي الصين استخدام هذا النوع من الزخارف لاقتناعهم بتحريمه. ومع ذلك لم تَخْلُ بعض المساجد من الملامح والإيحاءات الكونفوشيوسيّة، حيث يحتفظ «مسجد تشينغشيو» بمدينة شي آن بمخطوطة قديمة تضمّ عبارة فاسدة حمقاء نصّها: «وُلِد النبيّ



لوحة ١٤١. (ز) جامع نانْكوان بمدينة أورُومُوتشي بإقليم سنكيانغ، ويتميّز بالعديد من السّمات المعمارية الإسلامية.
▼





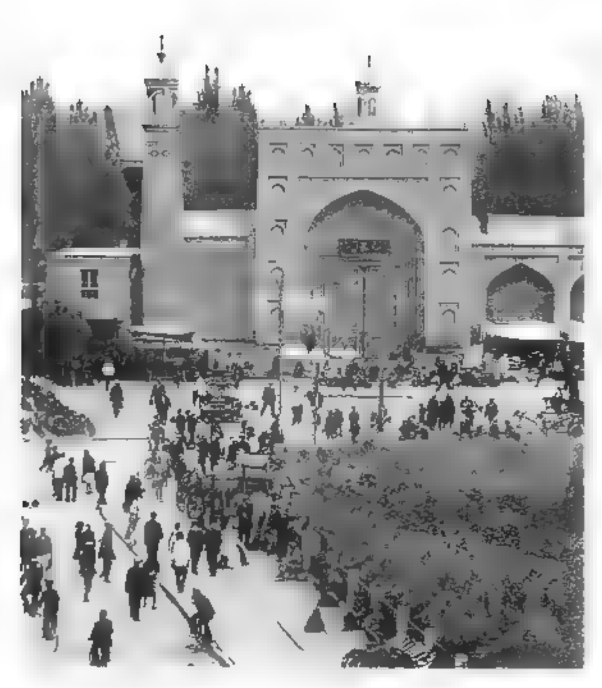
لوحة ١٤١. (ح) مسجد نانجوان بمدينة ينشوان، عاصمة إقليم نينغهشيا المتمتّع بالحكم الذاتي. وينتصب المسجد داخل حرم معهد الدراسات الإسلامية.



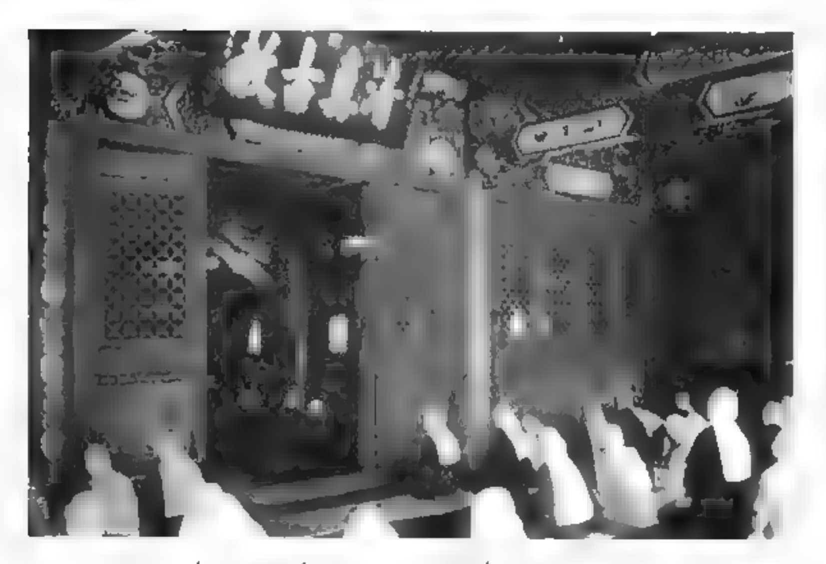
◀ لوحة ١٤١ (ط) برج مشاهدة هلال رمضان بمسجد هوهيهوت.

الغربي (يقصد الكاتبُ رسول الله عليه الصلاة والسلام) بعد كونفوشيوس، ومع تباعد موطنه عن موطنه واختلاف عهده عن عهده ولغته عن لغته، إلاّ أن تعاليم النبي الغربي تتّفق وتعاليم كونفوشيوس، ومَرَدُّ ذلك إلى أن قلبيْهما من نمط واحد»!! ومعنى ذلك في رأي هذا الكاتب الفَجّ الفكر أن الكونفوشيوسيّة كانت هي المقياس الذي يُثبت صحّة عقيدة الإسلام!! وما لبث فريق من المستشرقين أن انبرى يروّج لفكرة أن الإسلام في الصين قد «تكَنْفَش». . وهو بطبيعة الحال استنتاج ساذج عار من الصحّة. والراجح أن التوجيهات التي فُرضت على المساجد في حقب بعينها كانت نتيجة ضغوط سياسية غاشمة على فترات متُفرّقة، فبعد نجاح ثورة عام ١٩١١ بزعامة **صون يات صن** إذا الملامح الكونفوشيوسية تزول من المساجد إلى حد بعيد، كما توارت لوحات الدعاء للإمبراطور والشعارات الكونفوشيوسية وشاع استخدام رمز الهلال بالمساجد الصينيّة. وجدير بالذكر أن كثرة من المساجد الصينيّة المشيّدة حديثا أصبحت مزيجا من الطراز المعماري الصيني ونظيره الإسلامي، مثل مسجديْ «**تيانْتشْياوْ**» بالعاصمة «بيچنغ» و«**تُونْغشين**» في «نِيْنغشْيا». وثمة مسجد شهير هو مسجد «**خواتويه سيانغ**» بمدينة «**شي ـ آن**» يضمّ قاعة للصلاة وغرفة لترتيل القرآن الكريم وحجرة لإمام المسجد وميضأة. وقد شُيّد هذا المسجد في عام ١٣٩٢ واتّخذ طابع أسرة «هان» المعماري، إلاّ أن زخارف قاعة الصلاة تضمُّ عناصر كثيرة وافدة من آسيا الوسطى مثل محاليق الكروم والأقواس المُدبّبة، فضلاً عن كتابات خطّية محسّنة باللغة العربية.

وبالرغم من أن نسبة عدد المسلمين في الصين تُمثّل ٤ر١ بالمائة من مجموع سكان البلاد، إلاّ أن مساجدهم منتشرة في سائر أرجائها، وهو ما يعني تغلغلهم في طول البلاد وعرضها من جهة، وتمركُزهم في أماكن معيّنة من جهة أخرى. وتدلّنا آخر الإحصاءات الصينيّة المنشورة على أن عدد المساجد بالصين يتعدّى ثلاثة وعشرين ألف مسجد، غير أن إحصاءً غربيّا ظهر سنة ١٩٤٨ يؤكّد أن الصين تضمّ اثنيْن وأربعين ألف مسجد (**اللوحات ١٤١ أ، ب، ج، د، هـ، و، ز، ح، ط، ك، ل، م**).



لوحة ١٤١. (ك) مسجد أيتجا بمدينة كاشي موطن الصينيين من أصول ويغورية.



لوحة ١٤١. (ل) مسجد نيوجيه في بيجنغ، ويتميز بسمات الأسلوب المعماري الصيني التقليدي.



الباب الثالث

الفصل الرابع

النحت الصيني

لم يُبْدِ الفنان الصيني اهتماما ذا بال بفن النحت مثل غيره من الفنون، إذ لم يلتفت القوم إلى أهمية الجسد البشري على نحو ما فعل الإغريق الذين ألّهُوه واعتبروه نموذجا فنيًا لايفوقُه شيء جمالاً، في حين اكتفى الصينيّون عند تمثيل الشخوص نحتا بتماثيل رهبان العقيدتين البوذية والطاويّة، مُتَحاشين تمثيل النساء، مُؤثرين تمثيل الطير والحيوان على تمثيل الفلاسفة والأدباء. هكذا لم يظفر فن النحت في الصين بِمثل ما ظفر به فن التصوير أو فنون الخزف، وظل النحاتون في معظم الأحيان مجرد حرفيّين مجهولي الأسماء يتوارثون المهنة عن آبائهم وأسلافهم عبر الأجيال تلبيةً لفروض العبادة وشعائرها ومطالب الدولة.. وبالرغم من ذلك فقد قدّموا منحوتات مبتكرة كانت مصدراً ثرّاً للإلهام بشوامخ المنحوتات الكورية واليابانية وأقاليم شرقي أسيا فيما بعد.

تمثال بوذا العملاق بمدينة ليْشان

ويرجع فن النحت الصيني بصفة عامة إلى عهود موغلة في القدم، بالرغم من أن معرفتنا بالمنحوتات الصينيّة قبل عام ١٣٠٠ ق.م لا تتجاوز تماثيل هيّنة بسيطة للحيوان منحوتة في اليَشب أو الحجر. وتأتي أقدم نماذج النحت الصيني من جبّانة «آن يانغ» بإقليم «هُونان» حيث كان مقرّ عاصمة أسرة «**شانغ**» (١٥٢٣ ـ ١٠٢٨ ق.م) وأغلبها من الحجر والبرونز واليَشْب والعاج، وتكشفُ عن سمات فنية ومهارة تقنيّة تدلّ على تقاليد نحتيّة سابقة على تأسيس هذه العاصمة. ونعرض من بينها تمثالاً عملاقًا لبوذا بمدينة ليْشان (مقاطعة ستْشوان) ينتصب بالضفّة الغربية لنهر «مينچيانغ»، ويستند بقدميْه عند نقطة التقاء أنهار ثلاثة. ويُواجه هذا التَمثال المهيب الذي يصل ارتفاعه إلى سبعين مترا جبل «آهْ مَيْ» المُمتد وراء النهر، وقد اتّسعت كتفاه أربعة وعشرين مترا، كما راعى القائمون بتشييد التمثال اتّباع نظام مُحْكَم لتصريف مياه الأمطار والتخفيف من أثر تآكل جسم التمثال أو اهترائه (**اللوحتان ١٤٢ أ، ب**). وتحفلُ تخوم مدينة **دازُو** بمقاطعة ستْشوان بمنحوتاتٍ صرحيّة لها قيمتها تعود إلى عهد أسرة طانع في القرن التاسع، مثل تمثال بوذا المسجَّى مطمئنَ النفس وهو في سبيله إلى «النرڤانه» يتحلّقه حواريّوه (**اللوحتان ١٤٣ أ، ب**)، كما تستلفتُ أنظارنا من بين منحوتات «دازو» لوحة بليغة التعبير بالغة الرقّة لفتاة تعزف على المِصْفار ضمن منظومة نحتيّة تحمل اسم «الفنانون الخالدون الستّة» (**لوحة ١٤٤**).

لوحة ١٤٢أ، ب (صفحة ١٧٨، ١٧٩). تمثال بوذا العملاق بمدينة ليْشان. مقاطعة ستْشوان. ارتفاعه ٧٠ مترا وعرض كتفيه ٢٤ مترا.

لوحة ١٤٣ أ (صفحة ١٨٠، ١٨١)، ١٤٣ب (صفحة ١٨٢). تمثال بوذا مُسَجّى مطمئن النفس في سبيله إلى النرڤانه، يحيط به حواريّوه من ثلاثة جوانب. دازو. مقاطعة ستشوان. طوله ٣٠ مترا. أسرة طانغ. القرن ٩.













لوحة ٤٤: تمثال فتاة تعزف على المصفار ضمن المنظومة النحتية: «الفنانون الستة الخالدون» دازو، مقاطعة ستشوان، القرن

أشغال البرونز

ولأسباب ما زالت مجهولة لم يُعثر على أي منحوتات حجرية تعود إلى القرون الثمانية التي أعقبت انتصار أسرة «چُوه» على أسرة «شانغ» (١٥٢٣ ـ ١٠٢٨ ق. م)، ولا يُتاح أمامنا من فنون النحت خلال تلك المرحلة سوى أشغال البرونز التي تأتي في مقدّمتها الأوعية الشعائرية المشكّلة على هيئة الحيوان (**اللوحات ١٤٥، ١٤٦، ١٤٧، ١٤٨**). وبالرغم من تراجع مركز أسرة «چُوه» (١٠٦٦ ـ ٢٥٦ ق. م) إلى دولة إقطاعية محدودة الكيان بحلول القرن السابع ق. م، ظل اسمُها يُطلق على هذه الحقبة التي غلبت عليها الصّراعات من أجل التوسّع كما استشرت فيها الحروب الأهلية، فلقد كان عهدُها بحق من بين أعظم حقب الازدهار الفكري والثقافي بما قدّمته الفلسفات الكونفوشيوسيّة والطاويّة من مبادئ وقيم، فإذا أشكال الشخوص المنحوتة التي كادت تحتجب بعد عهد أسرة «چُوه» تستردّ مكانتها من جديد وقد اكتسبت واقعية ملحوظة مصحوبة بقدر من الخيال المتحرِّر، ولم يتأكد الخبراء بعد ما إذا كان استخدامها قد اقتصر على دفنها إلى جوار الموتى أم أن الأحياء كانوا يلْجؤون إليها في استعمالاتهم. وفي عهد أسرة «هان» (٢٠٦ ق. م ـ ٢٢١ م) التي استعادت للصين وحدتها، واصل فن النحت الصيني في مبدإ الأمر أسلوب عهد أسرة «چُوه» اللاحق على نطاق ضيقٍ في تشكيل البرونز ونحت الحجر الصّلب. وإذ ظلّت الصين محتفظةً باستقرارها على مدى أربعة قرون عمّت البلاد نهضة ثقافية مزدهرة من خلال الصّلات الجديدة الناشئة مع الأقاليم الغربية المتاخمة للصين التي ولّدتْ بدوْرها أفكاراً مبتكرة، بعد أن غدت الكونفوشيوسية هي العقيدة الفلسفيّة للدولة، كما أخذ الفولكلور الطاوي أيضا يتلمّس طريقَه إلى ساحة الفن، فإذا فن النحت على الحجر يبدأ في الظهور وإن لم يبلغ شأوا ذا بال باعتباره العنصر الفني الرئيس للعقيدة البوذية إلاّ خلال القرنين الخامس والسادس الميلاديّيْن. وعلى حين كان فن النحت الصَّرحي[٢٤] أحد إبداعات شعوب الشرق الأوسط، كان فن نحت الحجر في عهد أسرة «هان» صينيا قُحًا، واقتصرت النماذج المتبقّية من هذا العهد ـ على ندرَتها ـ على تسجيل ذكرى مآثر الموتى أو القيام بدور حراسة «دَرْب الروح» المُفْضي إلى غُرف الدفن بالسراديب تحت الأرض.

لوحة ١٤٥. إناء طراز كوانغ من البرونز. وهو وعاء على شكل آنية السّوسْنير (وعاء الصّلْصة المعاصر) مزوّد بمقبض، وله غطاء على شكل رأس نمر. ارتفاع ٢٤,٥سم. أسرة شانغ. القرن ١٢-١١ ق.م. متحف الفن الآسيوي. سان فرانسيسكو. ◄

لوحة ١٤٦. إناء ضخم من طراز «هو». من البرونز. ارتفاع ٤١سم. أسرة شانغ. القرن ١٢-١١ ق.م. متحف آتكنز. كانساس سيتي.

لوحة ١٤٧. آنية من طراز «يِيه أو»، على شكل سطل مزوّد بمقبض متحرك يرتكز طوقُه الأدنى على قاعدة مستديرة من البرونز. ارتفاع ٣٣,٥سم. بداية عهد أسرة «چوه». القرن ١١ ق.م. متحف الفنون الجميلة. بوسطن.

لوحة ١٤٨ آنية طقسية من البرونز مكفتة بحجر الملكيت الأخضر. وتسرد نقوشها أحداث إحدى المعارك الحربية. ارتفاع ٣٧,٥سم. أسرة «چوه». عام ٣٢٤ ق.م.





لوحة ١٤٧

لوحة ١٤٦.

لوحة ١٤٨.

النحت البوذي

وعلى الرغم من ظهور العقيدة البوذية بالهند خلال القرن الخامس ق.م، فإنها لم تصل الصين إلاّ خلال القرن الأول ق.م عبر طرق التجارة مع آسيا الوسطى، وشقّت طريقها على أرض الصين ببطء ومشقّة أمام مقاومة الفلسفات القوميّة الراسخة الوطيدة مثل الكونفوشيوسية والطاويّة. ومن العسير الوقوع اليوم على نماذج من النحت البوذي ترجع إلى ما قبل القرن الرابع، إذ إن أقدم ما حفظه الزمن من النماذج التي أمكن تحديد تاريخ صُنعها مجموعة من تماثيل بوذا البرونزية المُنمنمة والمتماثلة التقنيّة تعود إلى القرنين الرابع والخامس الميلاديين عُثر عليها في شمالي الصين وجنوبيها. وهي وإن نحا أسلوبها منّحى التقاليد الصينية نوعا، إلا أنها في حقيقة الأمر مضت على نهج أساليب الفن البوذي الشائع في أواسط اسيا، فقد أبَى المثّالون الأوائل المرافقون للتجار والكهنة الوافدين تحوير أساليبهم بما يناسب الذّوق الصِّيني المحلّي.

وقد تميّزت النماذج الصينيّة المبكّرة المتأثّرة بأساليب النحت في آسيا الوسطى بنمط «رأس بوذا» التي يَعْلُوها ما يُعرف بـ«نتوء الحكْمة» إحدى علامات بوذا المقدّسة، فضلاً عن التشكيل المبسّط لجسده المترهّل، كما لا نكاد نشهد خلال هذه الآونة أي محاولة صينيّة جادّة لممارسة النزعة الصّينيّة المتأصّلة نحو تشكيل الأنماط الخَطّية[٢٥] بدلاً من تجسيمها إلاّ عند التعبير عن طيّات الثياب وثناياها.

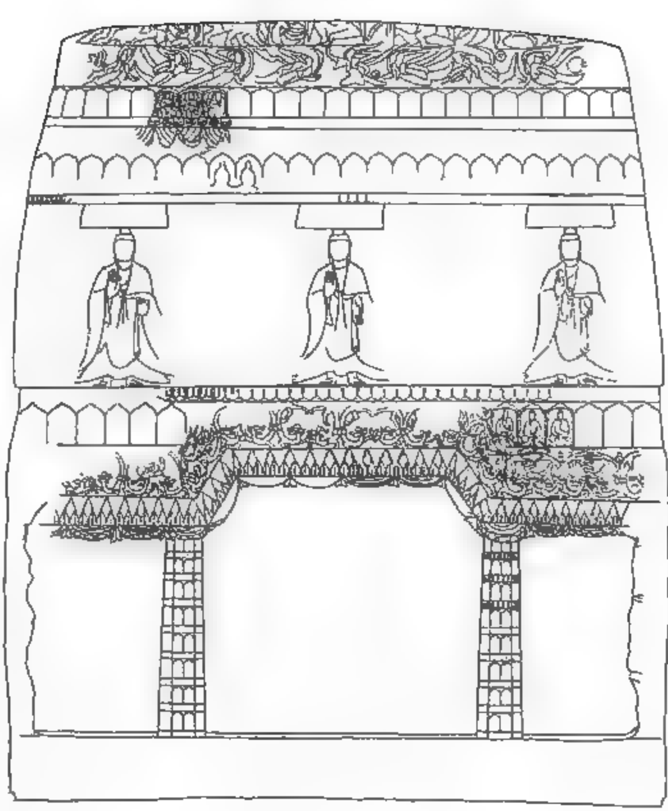
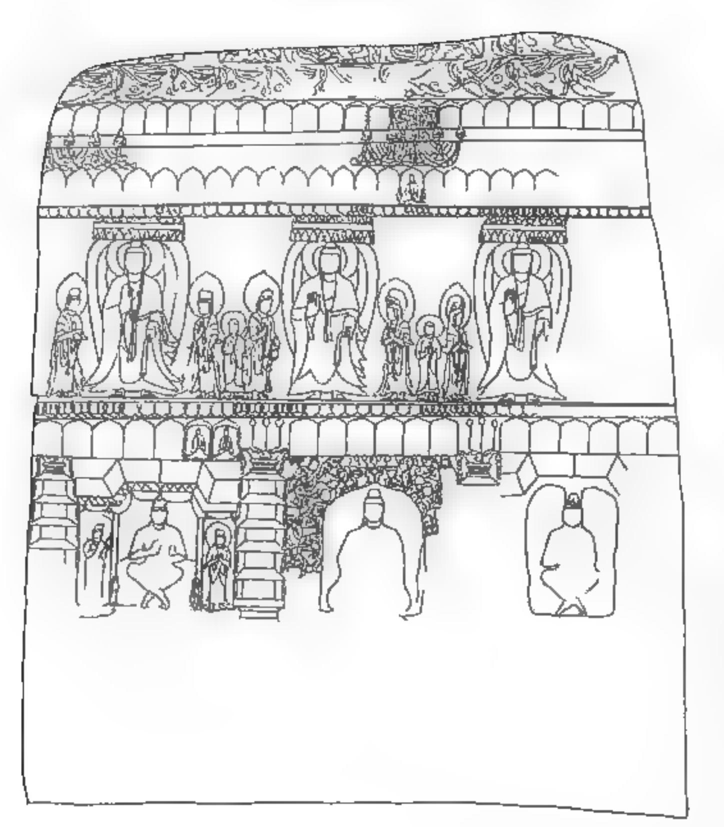
وهكذا تكاد آسيا الوسطى تكون هي المصدر الذي أمدّ فن النحت الصيني البوذي بأهم نماذجه عن طريق البرّ، في حين استقبلت الصين التأثيرات الهندية عن طريق البحر. ولا يفوتنا الالتفات إلى القلاّيات والصوامع الكهفيّة البوديّة المحفورة في الصخر بشمالي الصين وغربيها على غرار كهوف الهند واسيا الوسطى، والتي يعود أقدمها في الصين إلى القرن الرابع. ثم ما لبثت أن أصابها الدّمار في أثناء حملة اضطهاد البوذيّة بين أعوام ٤٤٤ و٤٥٢ م فأتى على ما كانت تضمّه من منحوتات رائعة **(لوحة ١٤٩ وأشكال ٥أ، ب، ج، د)**.

وأول أنماط طراز التماثيل البوذية الصينيّة البحتة (التي هي في حقيقتها أوثانٌ أو أصنامٌ مقدّسة) لوحة برونزية عُثر عليها بكهوف «تيِنْ لُونْغ شانْ» تمثّل بوذا واقفا يكتنفُه يمينا ويسارا أحد أفراد البوديساتفه **(لوحة ١٥٠)**، ويبدو رأس بوذا أطولَ من رأسيهما، في حين اتّخذت عيناه شكلاً لوزيّا وحاجباه شكلا مقوّسا وبدا فمه مُطْبقا، واحتفظ الجسد ببعض الاستدارة المأثورة عن النماذج المبكّرة، كما نلمس النزوع الصيني المأثور نحو النمط الخَطّي بدلا من التجسيم[٧]. وتتوالى اللوحات البرونزية التي يعود معظمها إلى القرنين الرابع والخامس، أعرضُ من بينها لوحة لبوذا جالسا **(لوحة ١٥١)**، وأخرى للبوديساتفه «كوان ـ ين» **(لوحة ١٥٢)**، والثالثة لبوديساتفه واقفا **(لوحة ١٥٣)**، والرابعة لبوديساتفه «مَايْ تريا» **(لوحة ١٥٤)**. وكان البوذيّون الأوائل بالهند يعتقدون أن ثمة بوذا آخر يُدْعى «مايْ تريا» سيُبْعث في المستقبل البعيد من جديد، وقد كان في الأصل كاهنا براهمانيّا إلى أن غدا أحد حوارييّ ساكياموني (بوذا) المُقرّبين، ويُقال إنه يعيش مؤقتا بالفردوس بوصفه «بُوديساتفه» حتى يحين أوان بعثه إلى الأرض ليؤدي دور «بوذا المستقبل».

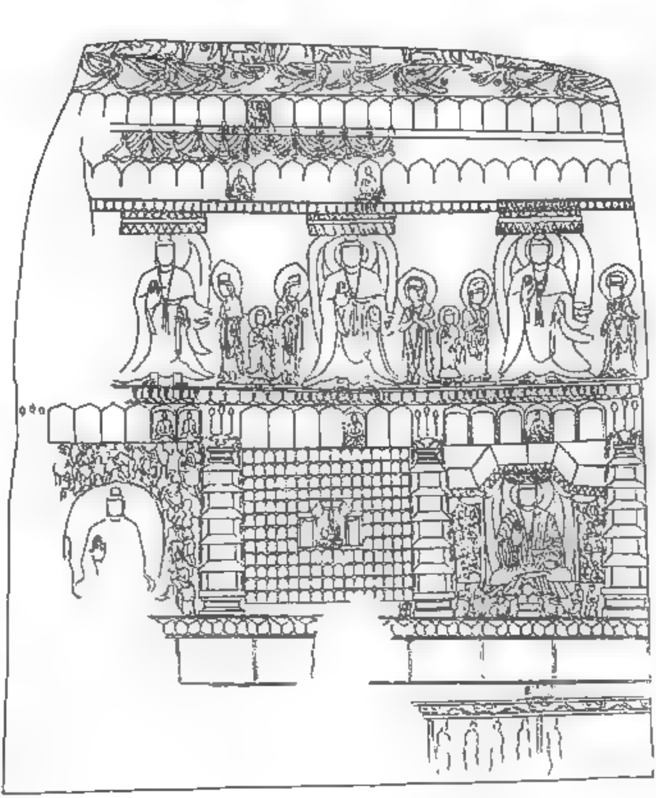
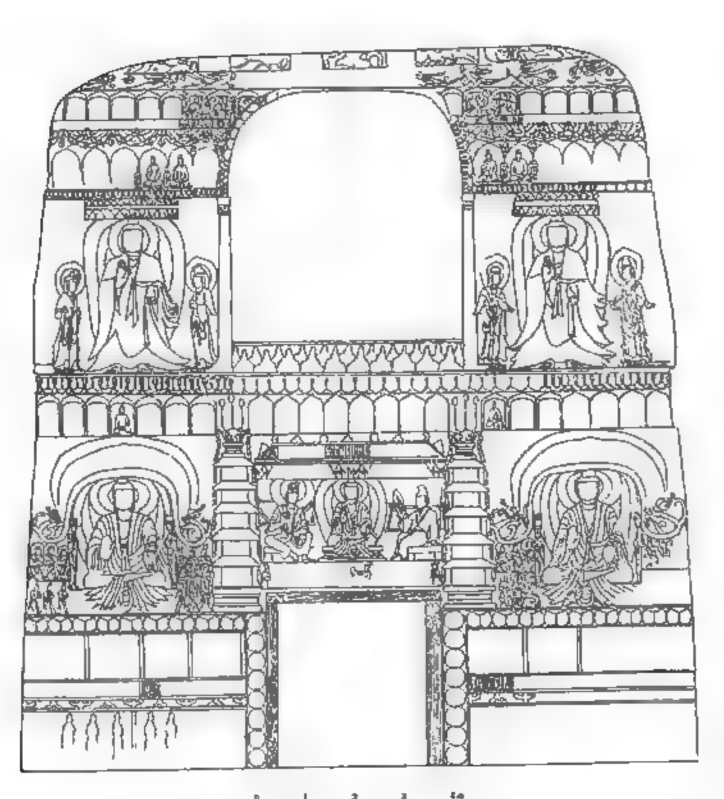
وبينما كان فريقٌ من المثّالين الصينيّين يتأرجح بين نزعة الأسلوب «الخَطّي» ـ القائم على النحت الذي تبدو معه المنحوتات غير كاملة الاستدارة ـ وبين بدعة «التجسيم»، عكف فريق اخر على محاولة التوصّل إلى حلول مُقْنعة لمشكلات «التجسيم» في مجال النحت إلى أن أسفرت جهودهم عن استنباط نمط نحتي جديد أطلق عليه اسم «الأسلوب الانتقالي» (أو أسلوب المرحلة الثانية) يربط بين المرحلة الأولى ومرحلة أسرة «طانغ» (٦١٨ ـ ٩٠٦). وثمة تمثال حجري «البوذا ـ أميدا واقفًا» (بوذا ـ اميتابا «بالسنسكريتية») يعود إلى عام ٥٧٧ يكشف عن هذا الاتجاه الجديد. و«آميدا» هو أعلى الآلهة البوذية الصينيّة واليابانية قدْرا، فهو بوذا صاحب الفردوس، كما هو المثال الحيّ للرحمة الواسعة ولحياة الخلود والإشراقات النورانيّة اللامتناهية. وهو المنوط أيضا باستقبال مَنْ يَفِدُ إلى الفردوس



لوحة ١٤٩. تمثال بوذا. من الحجر. كهف رقم ٢٠. كهوف يُون كَنْغ. ارتفاع ١٣,٧م. أسرة ويْ. عام ٤٦٦م

شكل ٥ أ، ب، ج، د. اربعة مساقط رأسية لمجسمات نحتية داخلية بكهوف «يون كَنْغ».

لوحة ١٥٢. بوديساتفه «كُوان ـ يِنّ». من البرونز المذهّب. أسرة «طانغ». نهاية القرن ٧. متحف الفن الآسيوي. سان فرانسيسكو. ◄

لوحة ١٥٣. بوديساتفه «مايْ ترِيا» واقفًا. من البرونز المذهّب. ارتفاع ١,٤٠م. أسرة «ويْ». عام ٤٧٧. متحف المتروبوليتان. نيويورك.



► لوحة ١٥١. بوذا جالسًا. من البرونز المذهّب. ارتفاع ٣١سم. أسرة «تشاو». عام ٣٣٨م. متحف الفن الآسيوي سان فرانسيسكو.

لوحة ١٥٠ بوذا واقفًا يكتنفه عن يمينه ويساره بوديساتفه من أعوانه. من البرونز. كهوف «تيين لونغ شان». سانْشي. أسرة «تشي». عام ٥٧٧م
▼

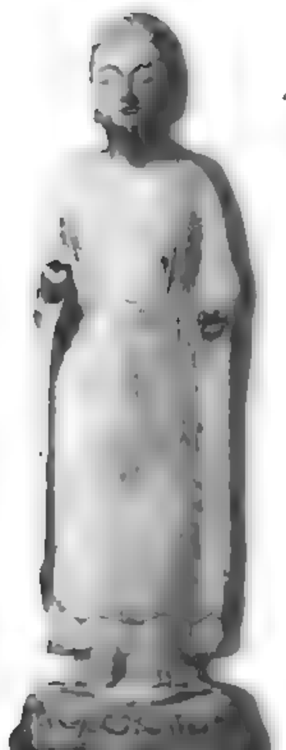


لوحة ١٥٣.

لوحة ١٥٢.



لوحة ١٥٤. بوديساتفه «مايْ ترْيا»
من البرونز المذهّب ارتفاع ٦١,٧سم.
عام ٥٣٦. متحف جامعة فيلادلفيا.



من ذوي القلوب المؤمنة الطاهرة. ويبدو تمثال «بوذا ـ آميدا واقفا» في وضعة مُواجهة قائما بذاته دون ارتباط بأي إطار أو سَنَد، وقد تشكّلت طيّات ردائه بحذق ورهافة، كما بدا وجهه أشدّ قُرْبا من الشكل الإنساني من حيث نسَب ملامحه (**لوحة ١٥٥**). ويحتفظ متحف جيميه بباريس برأس بديعة من الحجر الجيري لـ«كاسِبّايا» ـ أحد أتباع بوذا المُقرَّبين ـ تتجلّى فيها الواقعية إلى حدٍّ بعيد (**لوحة ١٥٦**).

وما لبثت أسرة «**طانغ**» أن تسلّمت زمام الحُكم لتؤسّس أحد العهود الحضارية العظمى في تاريخ الصين (٦١٨ ـ ٩٠٦)، فامتدّت حدود الدولة لتشمل المنطقة من كوريا إلى حدود الهند، ومن الهند الصينيّة إلى منشوريا. ونتيجةً للتأثيرات المتنوّعة لهذه الشعوب بلغ فن النحت ذروته خلال ذلك العهد، فلقد تأثر فنّانو الصين بقواعد النحت الهندي، ثم ما لبثوا أن اكتسبُوا الدفء الحسّي الهندي الذي اتّسم به مثّالُو أسرة «**جُوبته**» العظام وأسرات العصور الوسطى الهندية، وعملوا على تطويره حتى يُجاري أحاسيسهم وميولهم، فإذا شخوصهم تتحلّى عن وضْعاتها المواجهة الجامدة لتبدو في وضْعات فنّية معبّرة تكشف عن الحركة المفْصَليّة التي تدور حول المَحاور التشريحيّة لأطَراف الجسم كالرُّكْبة والرُّسْغ والمرْفَق والأصابع القادرة على أن تتحرّك وتتشكّل وتنثني تعبيرا عمّا ترمي إليه إيماءاتُها الرشيقة (**لوحتا ١٥٧، ١٥٨**) (انظر كتاب «**فنون الهند**» لصاحب هذه الدراسة). وتُعدّ مخلّفات أسرة طانغ في **موجاو** رمزًا لقمة ازدهار الفنون البوذية، إذ تجلّى ثراء ألوانها المنقطع النظير بعد أن امتزجت الفنون الوافدة بالفنون الصينيّة القومية امتزاجًا تامًا (**لوحة ١٥٩**).



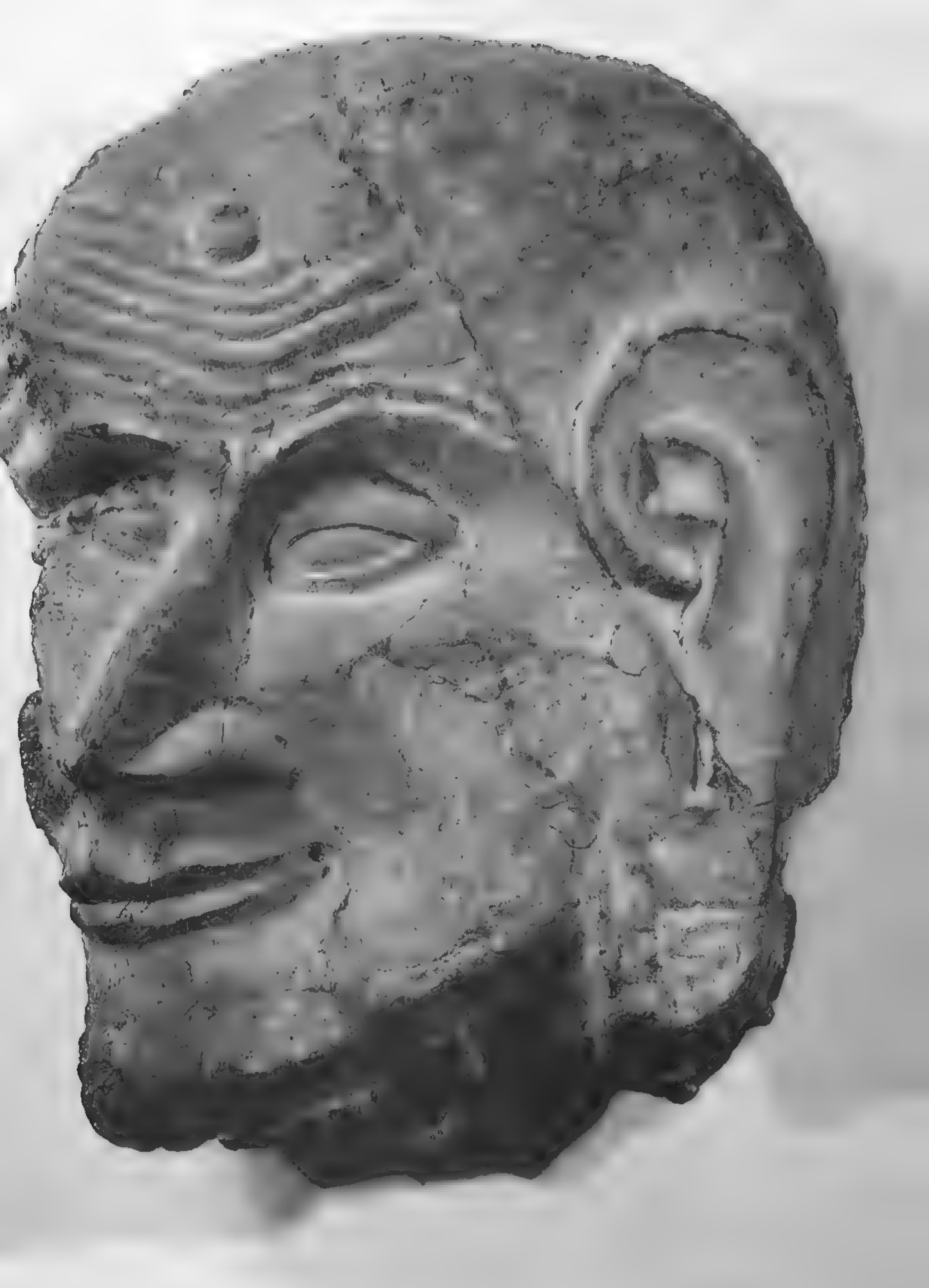
لوحة ١٥٥. بوذا «آميتابا» واقفا. من الحجر. كهوف «تيين لونغ شان». أسرة «تشي». عام ٥٧٧م.

لوحة ١٥٧. بوديساتفه جالسا. من الرّخام ولا تزال آثار التلوين واضحة فوق سطحه. ارتفاع ٧٦سم. أسرة طانغ. القرن ٨-٩م. متحف الفنون. لوس أنجيليس.

لوحة ١٥٦(صفحة ١٩٤). رأس كاسِبايا، أحد أتباع بوذا المقرّبين. من الحجر الجيري. «لُونغ ـ مِنْ». ارتفاع ٥٩سم. القرن ٦. متحف جيميه. باريس.

لوحة ١٥٨ (صفحة ١٩٥). دڤارا پالا (الحارس السماوي للمعابد البوذية). من الحجر. ارتفاعه ١,٠٩م. مستهل عهد أسرة طانغ. القرن ٦-٧م. متحف جيميه. باريس.

لوحة ١٥٩(صفحة ١٩٦). جواد أبلق نادر من الفخار المطلي. أسرة طانغ (٦١٨ ـ ٩٠٧). مجموعة خاصة. لندن.







منحوتات الطين المحروق واللَّكّ والخشب

ومع الأسف الشديد كانت أفضل المواد التي استخدمها الفنان الصيني للتعبير عن حيويّة منحوتاته خلال عهد «أسرة طانغ» مثل الطين المحروق واللّك والخشب قد أتَتْ عليها الحروب الطاحنة ومَوْجات الاضطهاد المُحتدمة، باستثناء قلّة نادرة من التماثيل المشكَّلة من الطين المحروق الملوّن أو المُزجَّج أعرضُ من بينها تمثال لاعبة البولو (**لوحة ١٦٠**)، وتمثال البهلوان المهرّج (**لوحة ١٦١**)، وتمثال عارفة القيثارة (**لوحة ١٦٢**)، وتمثال حارس القانون (**لوحة ١٦٣**)، وتمثال حيوان الخيمير الأسطوري (**لوحة ١٦٤**)، وتمثال لأحد البرابرة يحملُ قَرن شراب (**لوحة ١٦٥**)، وتمثال رأس لُوهَان (**لوحة ١٦٦**). وهناك أيضا التماثيل المطليّة بالألوان أو المزجَّجة مثل الكثير من تماثيل «كُوان ـ ينْ» («أفَالو كيتيسفَارا» بالسّنسكريتيّة و«كانُون» باليابانية)، وهو أحد أكثر أفراد البوديساتفه شعبيّة في الصين واليابان، فقد أُنيطَت به بوصفه تجسيداً للرحمة الإلهية مهمّة حماية البشر من الأخطار التي تعترضهم إذا ما ابتهل إليه العبد مردِّدا اسمه الذي يعني «الإله الذي لا يُغْفلُ ضراعات البَشَر». وقد ظل البوديساتفه «كوان ـ ين» على مدى الزمن أعلى أتباع بوذا ـ آميدا (بوذا آميتابا بالسنسكريتية) قَدْرا، ويُقال أيضا إن «كوان ـ ين» يوفّر الحماية للبشر في الحياة الدنيا ويُشارك في العروج بالمؤمنين بعد وفاتهم إلى «فردوس اميدا الطاهر». وقد بقي تمثيل «كوان ـ ين» في الهند (أعني أفالوكيتسيفارا) باعتباره **ذَكَرا**، غير أنه ما لبث في الصين أن اتّخذ هيئة **أنثويّة** إلى جوار هيئاته الأخرى المتعدّدة، وذاع صيته بوصفه «تميمة» النساء الراغبات في الإنجاب أو أولئك اللاتي يبغين العَوْن والمساندة في أثناء الولادة (**اللوحات ١٦٧، ١٦٨، ١٦٩، ١٧٠، ١٧١**). وأشهر تماثيل كوان ـ ين المصنَّفة بوصفها «تُحفا قومية» تمثاله المُشكل من الخشب الذي يعود إلى القرن السابع والمحفوظ «بقاعة الأحلام» في معبد «هوريو ـ چي» بمدينة نارا في اليابان، ثم المجموعة المبهرة المكوّنة من ألف تمثال وتمثال صغير **لكُوان ـ ينّ ذي الألف ذراع**، والتي ترجع إلى القرن الثاني عشر والمحفوظة بمعبد «سانْچنْدُو» في مدينة كيوتو باليابان.

وتتمثَّل قمّة النحت في الحجر خلال عصر أسرة «طانغ» في مجموعة من الشُّخوص الواقفة تعود إلى القرن الثامن، تتجلّى فيها صفة «التشكّلية»(٢٦) التي تجعل الشكل يبدو بأبعاد ثلاثة بما يُوحِي بأن الشخوص أكمل ما تكون تجسيمًا.

وتبدأ المرحلة الرابعة المهمّة والأخيرة من فن النحت الصيني حوالي منتصف القرن الثامن، ثم ما تلبث أن ينالها التدهور والضّمور في عهد أسرة «مينغ»، فإذا النحت البوذي يتردّى في هوّة الاضمحلال حوالي عام ١٧٥٠، فشاع النزوع نحو تمثيل الآلهة بِنسب تشُوبها غِلظَة.



لوحة ١٧١. تمثال بوديساتفه «كوان ـ ين» في وضعة الجلوس. خشب ملوّن. أسرة طانغ (٩٦٠-١٢٧٩).



لوحة ١٦٠. لاعبة البولو. من الطين المحروق المزجّج. ارتفاع ٣٨سم.
أسرة طانغ ٧٠٠ ـ ٧٥٦م. متحف سِرنُوشي. باريس.



لوحة ١٦١. البهلوان المهرِّج. من الطين المحروق الملوَّن.
ارتفاع ٢٧سم. أسرة طانغ ٧٠٠–٧٥٦م. متحف سرنوشي. باريس

لوحة ١٦٢ عازفة القيثارة من الطين المحروق المزجَّج.
ارتفاع ٣٢,١سم أسرة طانغ ٧٠٠ ٧٥٦. متحف كليفلاند للفنون.





سرنوشي . باريس

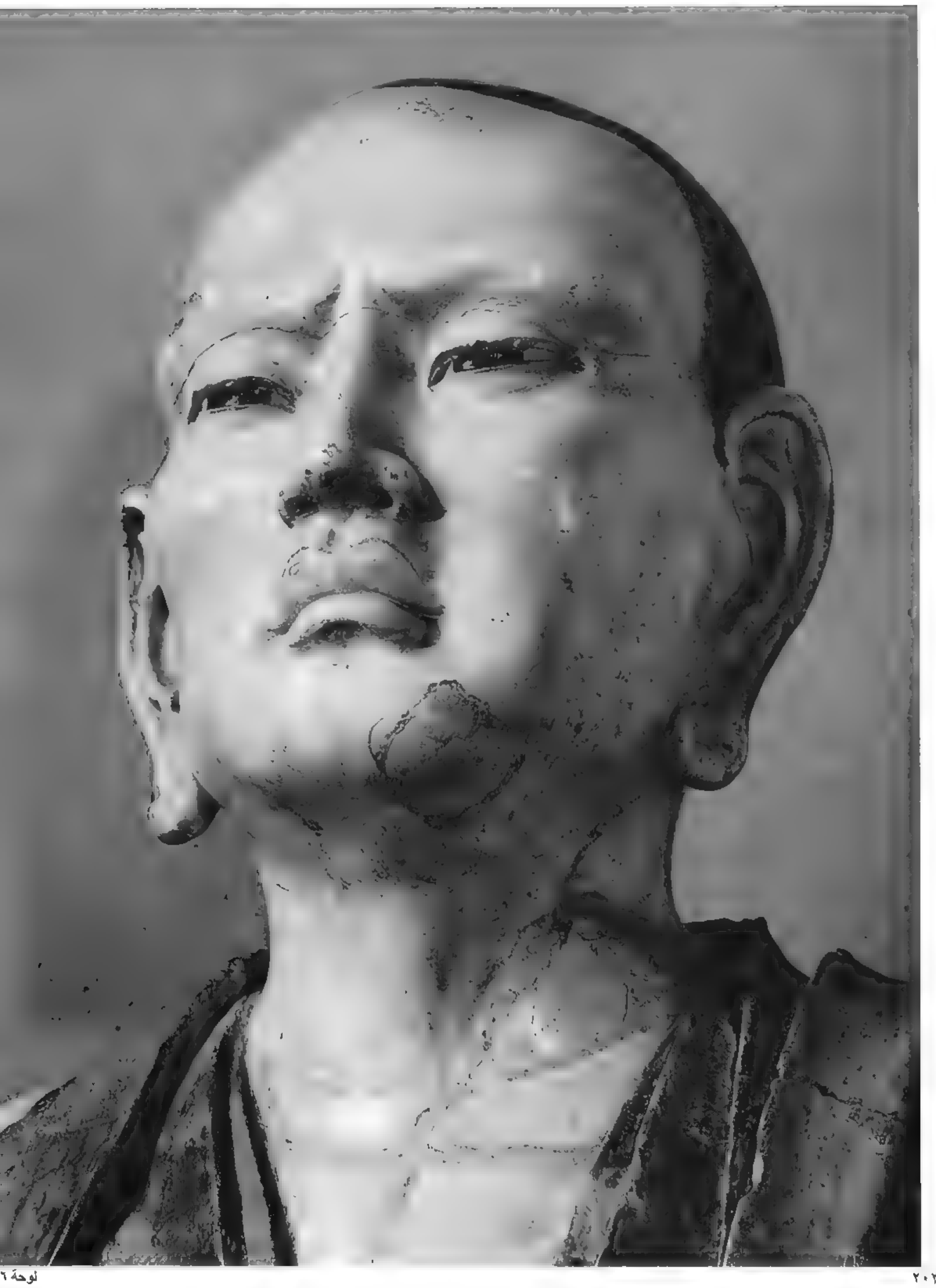
سان فرانسيسكو

لوحة ١٦٦ (صفحة ٢١٢) رأس لوهان من الطين المحروق المزجج . بانشو . ارتفاع ١٧ . أسرة لياو جين . متحف آتكنز . كانساس سيتي

لوحة ١٦٧ (صفحة ٢٠٣) بوديساتفه واقفاً من الخشب الملون . شانشي . ارتفاع ٨٤ . أسرة جين . القرن ١١ - ١٢ . متحف آتكنز . كانساس سيتي

لوحة ١٦٨ (صفحة ٢٤٣) رأس بوديساتفه «كوان ين» من الخشب الملون . ارتفاع ٩٠ سم . نهاية القرن ١٣ . متحف ريتبرج . زيورخ

لوحة ١٦٩ (صفحة ٢٠٣) رأس بوديساتفه «كوان ين» من الخشب الملون . شانشي . ارتفاع ٢م . أسرة مونغ . القرن ١١-١٢ . متحف آتكنز . كانساس سيتي



لوحة ٦

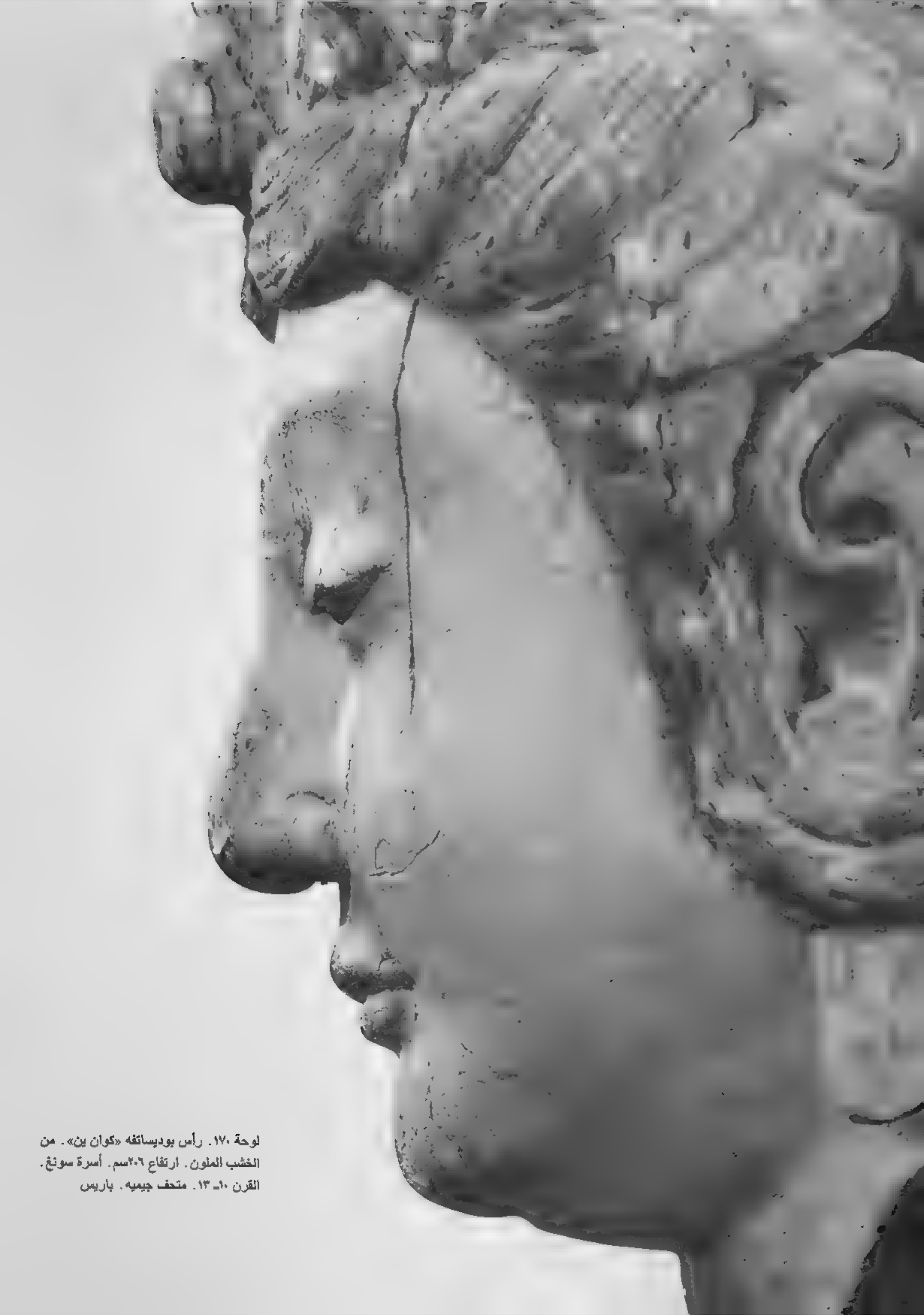


لوحة ١٦٨.



لوحة ١٦٩.

لوحة ١٦٧.

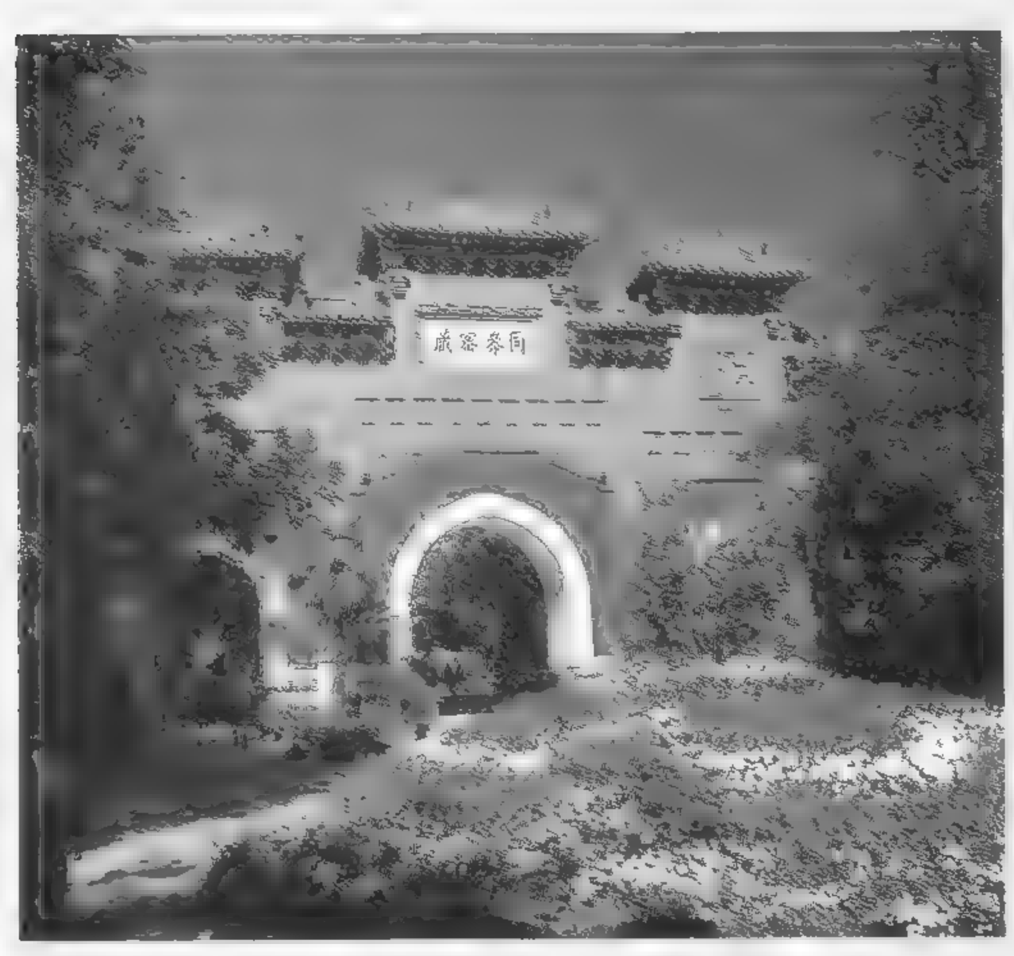


لوحة ١٧٠. رأس بوديساتفه «كوان ين». من الخشب الملون. ارتفاع ٢٠٦سم. أسرة سونغ. القرن ١٠ـ ١٣. متحف جيميه. باريس

تمثال بوذا البرونزي في بيْجنغ

وثمة تماثيل مذهّبة من القرن التاسع أو مطالع القرن العاشر نلمس فيها نزعة المثّال نحو استعارة تقنيّة «التلوين» من فن التصوير لإضفاء المزيد من الحيويّة والجاذبية على التمثال، فضلاً عن الإفراط في التعبير عن المشاعر التي قد تسلب التمثال روحانيّته الآسرة. على أننا لا نملك إلا الإعجاب بتمثال «**ضَجْعة الموت**» لبوذا المحفوظ بمعبد «السُّحب الزرقاء الصافية» في «بيجنغ» الذي اكتمل مع أُفُول القرن السابع عشر في عهد أسرة «تشينغ». وكان قد بُدئ في إعداد هذا التمثال البرونزي الضّخم عام ١٣٢١، ويبدو فيه بوذا ساكيامُوني مُسَجَّى فوق فراش الموت وهو يُدْلي بآخر وصاياه إلى اثني عشر شخصا من أتباعه المقرّبين، ويبلغ طُول هذا التمثال خمسة أمتار ووزنه أربعة وخمسين طنا (**اللوحتان ١٧٢ أ، ب**).

وقد شاعت خلال تلك المرحلة عادة دفن تماثيل الموتى بالمقابر، وبلغ الإنفاق عليها حدودا باهظة، ممّا دفع الدولة إلى التدخّل بإصدار تشريع لترشيد الإنفاق وإقرار الحد الأقصى لمصروفات الدفن وَفْقا لمكانة المتوفّى. وكان الفخار هو المادة المناسبة لمثل هذه التماثيل لسهولة استخدام «القوالب»(٢٧) في إنتاج الأجزاء المختلفة من جسم الإنسان والحيوان بسرعة فائقة قبل أن يجري تلوينها أو تزجيجها.



لوحة ١٧٢ب. مدخل معبد السُّحب الزرقاء الصّافية المكسو بقوالب القرميد المزجّج.



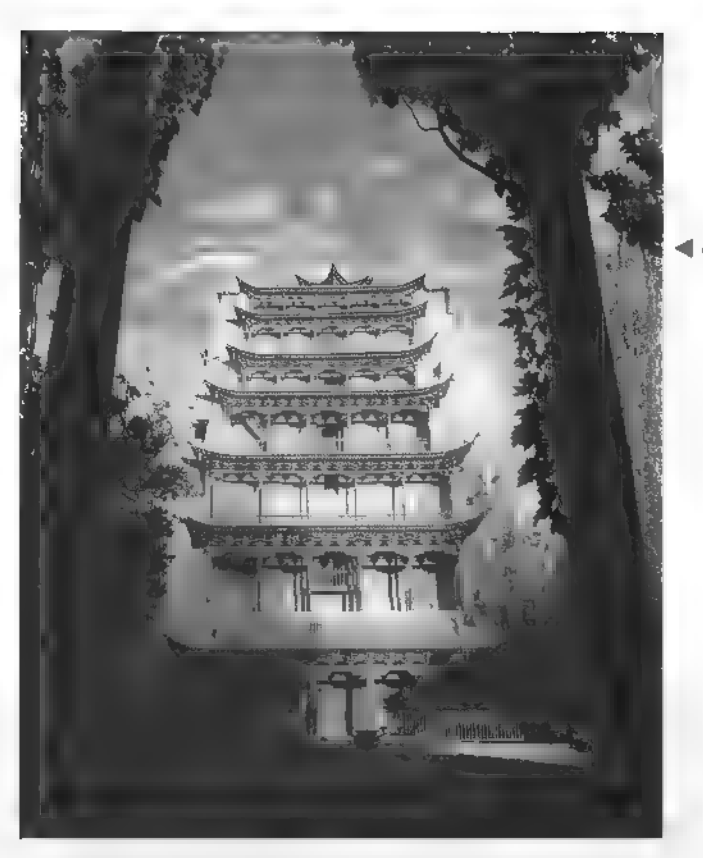
لوحة ١٧٢ أ . تمثال ضجعة موت بوذا. معبد «السُحب الزرقاء الصافية» المشيَد قرب نهاية القرن ١٧ في عهد أسرة تشينغ. وقد بدأ العمل في هذا التمثال البرونزي عام ١٣٢١، ويبدو فيه بوذا ساكياموني على فراش الموت وهو يُدْلي بآخر وصاياه إلى اثني عشر تلميذا من مريديه. ويبلغ طول التمثال خمسة أمتار ووزنه أربعة وخمسين طنا



تماثيل كهوف مُوجَاوْ

وفي منطقة صحراوية مترامية الأطراف بالشمال الغربي للصين تقع مدينة «دُونْهوان» (أوْ دُونخوان) التي ترويها مياه الثلوج المنسابة من سفوح الجبال المُطلّة عليها. ويحتل عددٌ من الكهوف المتفاوتة الأحجام حُرفًا بسفح أحد هذه الجبال، تربطها بعضها ببعض جسور خشبية معلّقة (لوحتا ١٧٣ ، ١٧٤). وتحتفظ هذه الكهوف بتصاوير جدارية وتماثيل بوذية ملوّنة ذات جمال رهيف وغموض ساحر مهيب. تلك هي كهوف «مُوجاوْ» التي تُعدّ أثْرَى كنز للفنون البوذيّة في العالم. والراجح أن العمل في هذه الكهوف قد بدأ عام ٣٦٦م واستمر على امتداد ألف وخمسمائة سنة برعاية عشر أسرات حاكمة. ولم يبق صامدا في وجه الرياح العاصفة المحمّلة بالرمال السّافية غير سبعمائة وخمسين كهفا فحسب، تضمّ ما يربو على خمسة وأربعين ألف متر مربع من التصاوير الجدارية، وما ينوف على ثلاثة آلاف تمثال ملوّن، وخمسة جواسق خشبيّة شُيِّدت في عهد أسرتيْ «طانغ» و«سونغ» (٦٩٠ ـ ١٢٧٩)، فضلا عن كهف لتخزين الكُتب يحتوي على ما يربو على خمسين ألف نسخة من المخطوطات النفيسة وبضع آلاف من الصُّور المرسومة على الحرير، إلى غير ذلك من مُطَرَّزات ونقوش محفورة





لوحة ١٧٤. البرج ذو الطوابق التسعة ◄
بكهوف موجاو.

لوحة ١٧٣ كهوف موجاو. دُونهوان.
▼



لوحة ١٧٥. تفصيل من تصوير جداري. كهف ٣٢٩. كهوف موجاو. دُونهوان. أسرة طانغ. القرن ٧.

وإبداعات الخط الصيني «المحسّن» (اللوحات من ١٧٥ إلى ١٨٣). وتكاد معظم التماثيل الملوّنة في كهوف مُوجَاو تمثّل شخصيات بوذيّة مشكّلة من الطين المحروق لا من صخور الجبل الهشّة التي لا تُناسب النحت نظرا لرخاوتها (اللوحات ١٨٤، ١٨٥، ١٨٦).

وقد ظلّت كهوف موجاو تَغَصُّ بالزائرين من المُتعبدّين والمُصلّين الأتقياء حتى عهد أسرة «يوان» (١٢٧٩ ـ ١٣٦٨) إلى أن تدهور شأنها تدريجيا منذ عهد أسرتيْ «مينغ» (١٣٦٨ ـ ١٦٤٤) و«تشينغ» (١٦٤٤ ـ ١٩١١) ولم تعد تؤمّها إلا قلّة من الحجّاج. وفي عام ١٩٠٠ اكتشف راهبٌ طاوي مُكلّف بالعناية بكهوف موجاو «كهف تخزين الكتب» بطريق المصادفة في أثناء إشرافه على تنظيف الأرضيّات. وإذا اكتشافه هذا يعدُّ حدثا بالغ الأهمية في تاريخ علوم الآثار خلال القرن العشرين. وسرعان ما توافد العلماء والخبراء الأجانب إلى دُونْهوان فور علمهم بنبإ هذا الاكتشاف المدوّي. وبينما عكف بعضهم على دراسة محتويات هذا الكنز الفريد بأمانة علمية صادقة وعملوا على صيانة الكهوف الحجرية واستنساخ عدد وفير من التصاوير الجدارية والتماثيل الملوّنة بل والإنفاق على حماية الكهوف، انصرف بعضهم الآخر إلى تهريب مجموعات من الصور الجدارية والتماثيل المنحوتة وعشرات الآلاف من المخطوطات إلى لندن وباريس وموسكو وطوكيو. وهكذا أسفرت ذخائر «دونْهوان» الثقافيّة والفنيّة المُكتشفة عن علم جديد في ساحة الدراسات الأثرية هو «علم دُونْهوَان» الذي يبحث بصفة خاصّة في كل ما يَمُتُّ بصلة إلى الكهوف الحجرية في دونْهوان وما تحويه من مدوّنات ومخطوطات

ويضمّ الكهف الرئيس عدّة أقبية، هي: قبو المركبة البرونزية، وقبو الخيول، وقبو الطيور والحيوانات النادرة، وقبو الحظائر، وقبو الفرسان وخيولهم. وقد تمخّضت الحفائر الأثرية في غضون السنوات الماضية عن اكتشاف قرابة خمسين ألف أثر تاريخي وثقافي، حيث عُثر عام ١٩٨٠ على مركبة برونزية مطليّة بالألوان تكسوها الزخارف ويجرّها جوادان برونزيّان تُعدّ أجمل وأضخم مركبة من هذا الطراز وُجدت بالصين، إذ تتكوّن المركبة وحدها من أكثر من ثلاثة آلاف قطعة، من بينها ألف قطعة على الأقل من الذّهب والفضّة.

وتنحصر موضوعات الصُّور الجداريّة في رسوم بوذا والبوديساتفه والحرّاس السماويّين ورسوم القصص البوذية الواردة في أسفار السُوترا البوذيّة المقدسة والرسوم الإيضاحية للحكايات والشخصيات المشهورة في تاريخ البوذية، فضلا عن رسوم تُمثّل الأنشطة الاجتماعية لمختلف فئات المجتمع وقوميّاته المتنوّعة، مثل جوْلات الأباطرة في أنحاء البلاد وفلاحة الأرض والصّيد والقنص وصهر الحديد وصناعة الخمور وعزف الموسيقى والأداء الغنائي والرقص، حتى بلغ الأمر بمؤرّخي الفن أن أطلقوا على هذه التصاوير الجدارية اسم «**مكتبة الجدران المصوّرة**». وتنفردُ كهوف «موجاو» بكونها كنزا فنيّا يضمُّ أساليب فنّية وطُرُزا متنوّعة تشمل منجزات عصور متعدّدة اجتمعت في موقع واحد بعد أن امتزجت الفنون الوافدة بالفنون القومية الصينية، فإذا بنا نرى التمثال الضخم الذي يرتفع عشرات الأمتار إلى جوار التمثال المُنَمْنَم البديع الذي لا يتجاوز ارتفاعه عشرة سنتيمترات فحسب، واللوحة المصوَّرة الفسيحة التي تضمُّ مشهداً زاخراً بالشخوص إلى جوار صورة شخصيّة منفردة نابضة بالحياة. كذلك صوّر الفنانون الصينيّون في عهد «أسرة طانغ» الحُوريات المحلّقات[٢٨] في الفضاء بأسلوب جذّاب ساحر وهي تَحومُ بخفّة ورشاقة على متْن شرائط حريريّة طويلة، على خلاف



لوحة ١٧٦. لوكاپالا (الحارس السمَاوي للمعابد البوذية). مداد وألوان على الحرير. كهوف موجاو. دُونْهوان. القرن ٨. المتحف البريطاني. ◄

أرباب الحُب المُجنّحة في الأساطير الإغريقية والحوريات السماويّة المُمتطية السّحب في الحكايا الهندية. وتحتل صور الحوريّة المحلّقة مكانة أثيرة في الفنون القومية الصينية، فلا يكاد يُذْكر اسم مُوجاوْ حتى تتواثب إلى الذهن صور الحوريات المحلّقات الساحرة (**لوحة ١٨٣**). ويَعُدُّ القومُ كهوف موجاو بمثابة «**قصر البوذية السّحري المقدس**» الذي ينشدون فيه مُعتقدهم، حتى عُرفت هذه الكهوف بين العامة باسم «**كهوف الألف بوذا**».

وبالرغم من أن شمالي الصين كان واقعًا خلال معظم عهد أسرة «سونغ» (٩٦٠ ـ ١٢٧٩) في قبضة الغُزاة الذين تسلّلوا إليها في أعقاب سقوط أسرة «طانغ» ليؤسِّسُوا أسرتيْ «لياو» و«چين» (القرنان ١١، ١٢)، فقد عمل أباطرة أسرة «سونغ» على توفير حد أدنى من السلام مع الشمال إلى أن سقطت الصين بين براثن الغزاة المغول، ومن هنا لم يحفظ لنا الزمن إلاّ أقلّ القليل من منحوتات أسرة «سونغ». على أن الحرفيّين الصينيّين واصلوا جهودهم في تشكيل التماثيل الصينيّة المطليّة باللك على غرار الأسلوب الذي نما وشاع خلال عهد أسرة «طانغ»، كما ابتكروا تقنيّة جديدة يُعبِّر عنها تمثال الحارس السماوي لأحد المعابد البوذية «لوكاپالا»[٢٩] المُشكّل من اللك الجاف، استخدم فيه الفنان لفائف من القماش المُشبع باللك الجاف ثبّتها حول هيكل التمثال، الأمر الذي أتاح له الحريّة والمرونة في تشكيل وضْعة الجسم وإيماءات الأطراف، كما نلمس قدرًا من الفكاهة والخيال في تَقطيبة الحارس الذي يُرهب بها كل من تُسوّلُ له نفسه أن يهُمّ بالاعتداء على ما يذُود عنه (**لوحة ١٧٦**).

ولم يكن لغزو المغول للصين وتأسيسهم لأسرة «يُوان» (١٢٨٠ ـ ١٣٦٨) أي تأثير مباشر على فن النحت الصيني الذي ظلّ على مدى القرن الثالث عشر على نحو ما كان عليه دون إضافة أي جديد. وخلال عهد أسرة «مينغ» (١٣٦٨ ـ ١٦٤٤) نَضَب مَعين التجليّات النّحتيّة وإن ظهرت أعدادٌ لا حصر لها من التماثيل الدينية التي افتقرت إلى الروح الخلاّقة نتيجة تزعزع الإيمان بالعقيدة البوذية في أنحاء الصين والخَلْط الذي داعبَ مُخيّلة العامّة بين العقيدة البوذيّة والفلسفتيْن الطاويّة والكونفوشيوسيّة، فإذا معظم المنحوتات تبدو مكرّرة على وتيرة واحدة باستثناء قلّة نادرة. ويتعذّر الوقوع على أيّ منحوتات بوذيّة ذات قيمة في الصين بعد سقوط أسرة «مينغ»، إذ سرعان ما اتّجه الذوق الشّعبي إلى الطُّرف ذات الأحجام الصغيرة من اليَشْب والپورسلين والعاج بعد أن ذَوَى فن النحت الصَّرحي (**اللوحات ١٨٤، ١٨٥، ١٨٦**).

◄ لوحة ١٧٧. بوديساتفه. مداد وألوان على الحرير. كهوف موجاو. دَونهوان. القرن ١٠. أسرة طانغ. متحف جيميه. باريس.





لوحة ١٧٨. بوذا يعظ. مداد وألوان على الحرير كهوف موجاو. دُونهوان. أسرة طانغ. القرن ١٠ متحف جيميه. باريس.

لوحة ١٧٩ لوحة مصوَّرة على الحرير تمثّل بوديساتفه ◄ يُرشدُ قومه إلى روح فتاة متوفاة وهي تشقّ طريقها عبر السماء. كهف خزانة الكتب ضمن كهوف موجاو. دُونهوان أسرة طانغ.



لوحة ١٨٠. تصوير جداري لفرقة موسيقية من النساء، تعزف إحداهن على عود من وراء ظهرها. كهوف موجاو. دُونهوان. أسرة طانغ ٦١٨-٩٠٧.

لوحة ١٨٢. تمثال بوذا ساكيا موني مُسجًى في ضجعة الموت في سبيله إلى النرڤانه. ويبلغ طوله ستة أمتار. كهوف موجاو. دُونهوان. أسرة طانغ. ◄

لوحة ١٨١. تماثيل بوذية من الطين المحروق الملون.
كهوف موجاو. دُونْهوان.



▶ لوحة ١٨٣. تمثال البوديساتفه مايْتريا المطلي بالألوان. كهف رقم ٢٧٥. كهوف موجاو. دونهوان.



لوحة ١٨٤. بوديساتفه. تصوير جداري. كهف رقم ٥٧. كهوف موجاو. دونهوان. ◀



لوحة ١٨٥. إحدى وصيفات القصر الإمبراطوري. تصوير جداري. كهف رقم ١٧. كهوف موجاو. دونهوان. أواخر عهد أسرة طانغ. ◀

لوحة ١٨٦ (صفحة ٢١٨). الحورية المُحلِّقة. تصوير جداري. موجاو. دونهوان



الفصل الخامس
أشغال البرونز

هناك مثلٌ صيني قديم يتردّد دائما في المؤلّفات الصينيّة التي تتناول موضوع أشغال البرونز، مؤدّاه أن الأرضَ لا تَحْفَلُ كثيرا بالاحتفاظ بكنوزها في جوفها طالما أن الإنسان دؤوبٌ على السّعي إلى اكتشافها. ولا يستطيع أحدٌ في الصين التنبّؤ بما تُخبّؤه أراضيه المترامية من نفائس، كما ترخر متاحف الصين بعشرت الألوف من التحف البرونزية التي لم يَحْظ معظمها بعدُ بالدراسة أو التصنيف، دليل ذلك أن ألبومات أشغال البرونز المُكتَشَفة في مقاطعتي شانسى وخنان تَشْغلُ عشرة مجلّدات ضخمة تُسجّل أعدادًا لا حصر لها من التحف المكرّرة والمُتطابقة دون تعليق مثل رؤوس السّهام وحُليّ الزينة، فضلا عن أن أعدادًا طائلة من البرونزيات قد شقّت طريقها إلى خارج الصين لتتقاسمها شتّى المتاحف والمعارض الفنية والجامعات ومراكز البحوث، بل والمجموعات الخاصة بالأفراد.

* * *

بدأ سَبْكُ البرونز بالصين (أعني صهره وصياغته وتشكيله في القوالب) منذ حواليْ ثلاثة الاف وخمسمائة عام، ويتركّب البرونز من النحاس الأصفر والقصدير الذي يساعد على صهره وتشكيله في القوالب. على أن ما حفظه الزمن من مُنحزاته لايعدو الفترة من عام ١٥٠٠ ق.م المعروفة في الصين باسم «**عصر البرونز**». وتكاد معظم الأدوات البرونزية في هذا العصر تكون أوعية أو قدورا شعائرية قُربانيّة تُستخدم في طقوس عبادة الأسلاف الذين تظهر أسماؤهم عادة منقوشة فوقها، كما أعدَّ الكثير منها لتخليد ذكرى الأحداث المهمّة في حياة القوم، ومن هنا كانت نقوشها مصدرا ثرّا لتسجيل أحداث الحياة الاجتماعية والتاريخية. وجرت العادة بأن يتوارث أفراد الأسرة هذه الأوعية، وأن تُختتم النقوش المدوّنة عادة بتوجيه نصائح الأسْلاف ووَصَاياهم إلى ذَرَاريهم تَليها مباشرة عبارة: «ألا فليرع الأبناء والأحفاد هذه النصائح لآلاف السنين».

وتضمّ أشغال البرونز المُتّصلة بشعائر تقديم القربان في الصين القديمة مجموعة من أبدع التُّحف البرونزية في تاريخ صياغة البرونز قبل العصر الحديث. ومن العسير بمكان الجزم بعدد التحف البرونزية الصينيّة القديمة الموجودة اليوم، غير أن الإحصائيّات العلميّة تذهب إلى أنها تتجاوز اثني عشر ألف قطعة. ومن المسلّم به بين الخبراء أن أشكال البرونزيّات الجنائزية مستوحاة من أشكال الأدوات المنزلية العادية القديمة المصنوعة من الفخار غير المُزجّج وربما من البرونز أيضا، مثل أواني الطَّهْو وقرون الشّراب والأوعية على هيئة كؤوس ذات انتفاخيْن كُرَوِيَّيْن مُتفاوتيْ الحجم أصغرهما حجمًا هو الأعلى، ثم نشأت مرحلة غدت فيها هذه الأوعية البرونزية رمزًا مقدّسًا للسّلطة الإمبراطورية. ويذهب المؤرّخون إلى أن تاريخ الفنون العالمية كله لايضمّ من التُّحف البرونزية ما يُضاهي المشغولات البرونزيّة الصينيّة، باستثناء «**باب معموديّة فلورنسا**» للفنان «**جيبرتي**» خلال عهد النهضة الإيطالية الذي أطلق عليه الفنان العملاق **ميكلانجلو** عن حق اسم «بوّابة الفردوس».

ومن الثابت أيضا أن أشكال البرونزيّات الشعائريّة جميعا هي أشكال صينيّة قُحّة تشتمل أحيانا على زخارف جذّابة مُبتكرة قد تُشكّل في حدّ ذاتها إيقونوغرافيّة خاصة بها لا مثيل لها في أي بقعة من العالم. ومثلما شاعت الأواني البرونزية في الحياة اليومية لأفراد الشعب شاعت أيضا في المعابد مثل أواني حَرْق البخور وغيرها من أدوات الطقوس الدينية. وإذا كان بعض الأثريّين يزعم أن سكّ المعادن قد وفد على الصين من الخارج، فإن بعضهم الآخر وَقَع على أدلّة تُثبت زيف هذه المقولة وتقطع بأن سك البرونز (الصّهْر والصياغة والتشكيل بالصّب) هو ابتكار صيني بَحْت. وإلى جوار تلك القُدور الجنائزية ثمة أدوات شعائرية أخرى مثل الأجراس

الرنّانة ذوات اللّسان الدقاق، ثم الأجراس الموسيقيّة المعلّقة التي لا لسان دقّاق لها والتي تُصاحب الأوركسترا الصيني المكوّن من الوتريّات وآلات النفخ الهوائيّة، وتُصنع عادة في مجموعات يتألّف كلٌّ منها من ثمانية أجراس أو أكثر يجري طَرْقُها لإصدار النّغمات المطلوبة. ويعتمد ضبط هذه الأجراس على مصدر نغمي تلتزم به الوتريّات والات النّفخ لضمان تآلف الأصوات الصّادرة وفق صيغة مُعيّنة للصوت المطلوب، وذلكَ بالتخفّف من قدْر مَحْسوب من القُصدار البرونزيّة التي تُغطّي سطح الجرس لتحقيق هذا الغرض بالتحديد. ويرجع أقدم نموذج لهذا النوع من الأجراس الموسيقيّة إلى القرن التاسع ق.م.

وهناك أعداد لا حصر لها من البرونزيات الدنيويّة مثل الأسلحة (كالخناجر والبلطات والسيوف القصيرة)، ومثل المركبات وعُدد الخيل وأربطة الأقواس والخوذات الحربية، وكذا المزهريّات ومشابك الأحزمة وصنْجات الموازين والمرايا التي تتشكّل من أقراص يتوسّطها نتوء كروي منقوب لتثبيتها فوق قاعدة منصوبة أو لتعليقها بعد الفراغ من استعمالها، وجرت العادة بنقش صيغ زخرفيّة على ظهورها. ولقد كانت الفترة الواقعة بين عَهْديْ أسرة «سوي» وأسرة «طانغ» حقبة ثريّة بأشغال البرونز المتميّزة تعكسُ اتجاهات أسلوبيّة شاعت وذاع صيتها. وظهر في عهد أسرة طانغ طراز فريد من المرايا يُطلق عليه اسم «خيول البحر وحبّات العنَب» نُقشت على ظهورها محاليق الكروم وعناقيد العنب متداخلة مع حيوانات وطيور متنوّعة يذهب البعض إلى أنها مقتبسة عن أشغال المعادن السّاسانيّة الفارسيّة. وقد استمر إنتاج هذه الأنماط القديمة من البرونزيات حتى عهد أسرة «سونغ»، ولكن ما لبث التدهور أن لحقها في عهد أسرة «مينغ». ومع ذلك فقد ظهرت بين عهديْ أسرة «هان» وأسرة «سونغ» وَفْرةٌ غزيرة من التماثيل البوذيّة النذريّة الصغيرة المصنوعة من البرونز، من بينها تمثال من البرونز لـ «بوذا يركنُ إلى الراحة»، وآخر لكوان ـ يِنْ، وثالث للُوهان كويالا يحملُ سِفر بوذيا وغيرها (اللوحات من ۱۸۷ إلى ۲۱۰).

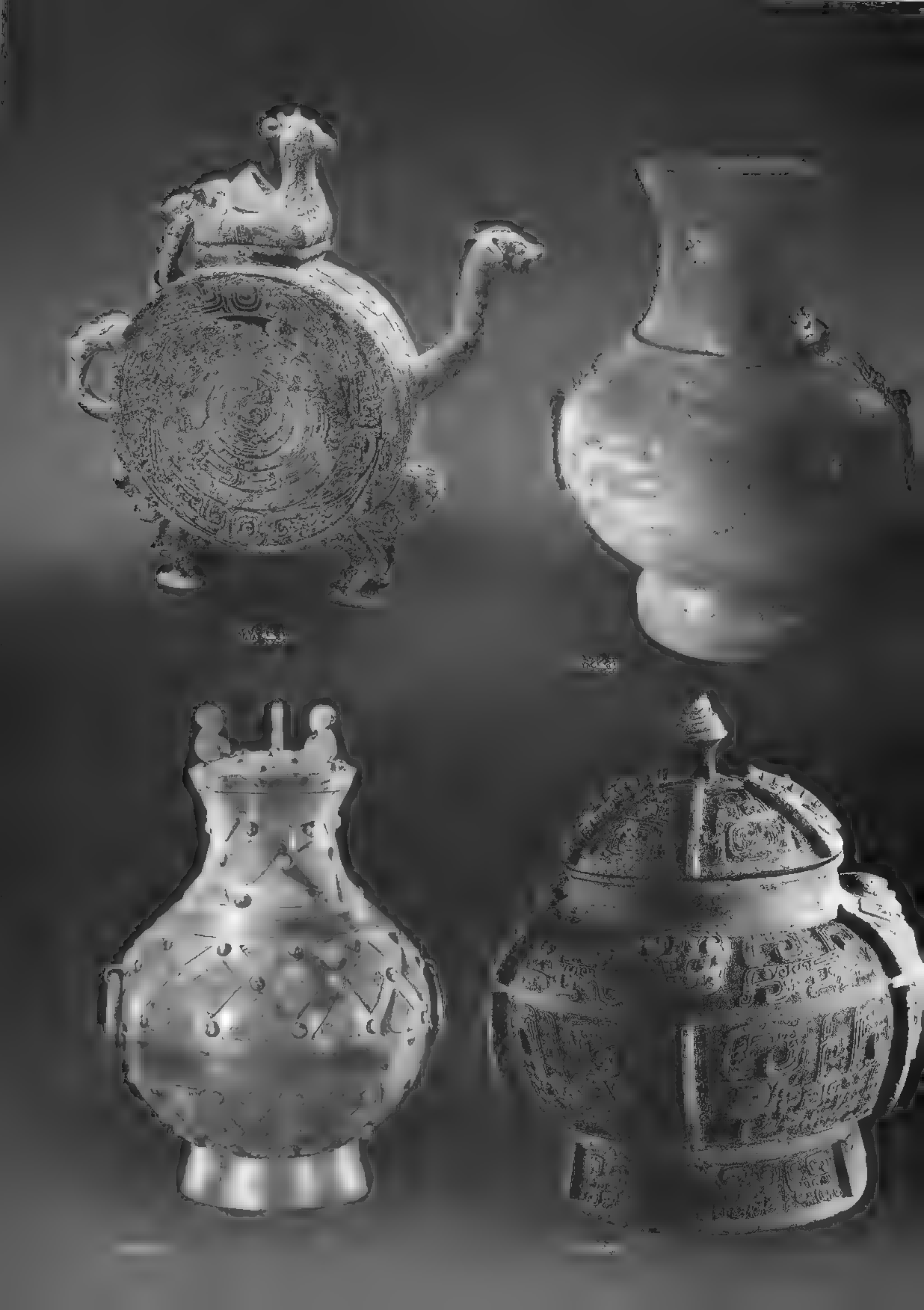
ويكفي الصين فخراً أن اليابان قد أوفدت إليها أرفع فنّانيها شأناً للتدرّب على صياغة التماثيل البرونزية عندما شرعت في تشييد معبد هوريّو جي بمدينة نارا الذي اشتهر بثلاثة تماثيل لـ «أميدا بوذا» جالساً على عرش يتّخذ شكل زهرة اللوتس تُعدّ من أروع التحف البرونزية في العالم.

لوحة ۱۸۷. وعاء لحفظ النبيذ. أواخر عهد أسرة شانغ. ارتفاع ٤١,٥سم. هونان.

لوحة ۱۸۸. آنية برونزية لحفظ النبيذ تتخذ شكل تنين. ارتفاع ٣٧,٥سم. أواخر عهد أسرة جُوه. مقاطعة شانسي.

لوحة ۱۸۹. وعاء برونزي مذهّب. أسرة هان ٢٠٦-٢٢١ ق.م. جمهورية الصين الشعبية

لوحة ۱۹۰. وعاء لحفظ النبيذ. من البرونز المذهّب. أسرة هان. سانشي. جمهورية الصين الشعبية.





لوحة ١٩١ صنجة (مثقال) من البرونز أسرة تشن ٢٢١ ـ ٥٨٩، عليها كتابات منقوشة تسجل مرسومين احدهم لاول ملوك الاسرة. وثانيهما بيان يعلن وحدة الوطن الصيني وقيام حكومة مركزية جمهورية الصين الشعبية

جمهورية الصين الشعبية



لوحة ١٩٣. وعاء لحفظ النبيذ. من البرونز.
هونان. جمهورية الصين الشعبية.

لوحة ١٩٤. وعاء مستطيل للتبريد من
البرونز. عليه زخارف لوجوه آدمية
هونان. جمهورية الصين الشعبية

لوحة ١٩٦. قناع من البرونز المفصص
ارتفاع ٢٨.١سم. بداية عهد أسرة حود لعربية
٣٢٤ق.م. مؤسسة سميثوسيان و شنطن

لوحة ١٩٦





[illegible]
ارتفاع ٤٥,٥سم. قطر الحلقة ٢٩سم
[illegible]
جمهورية الصين الشعبية

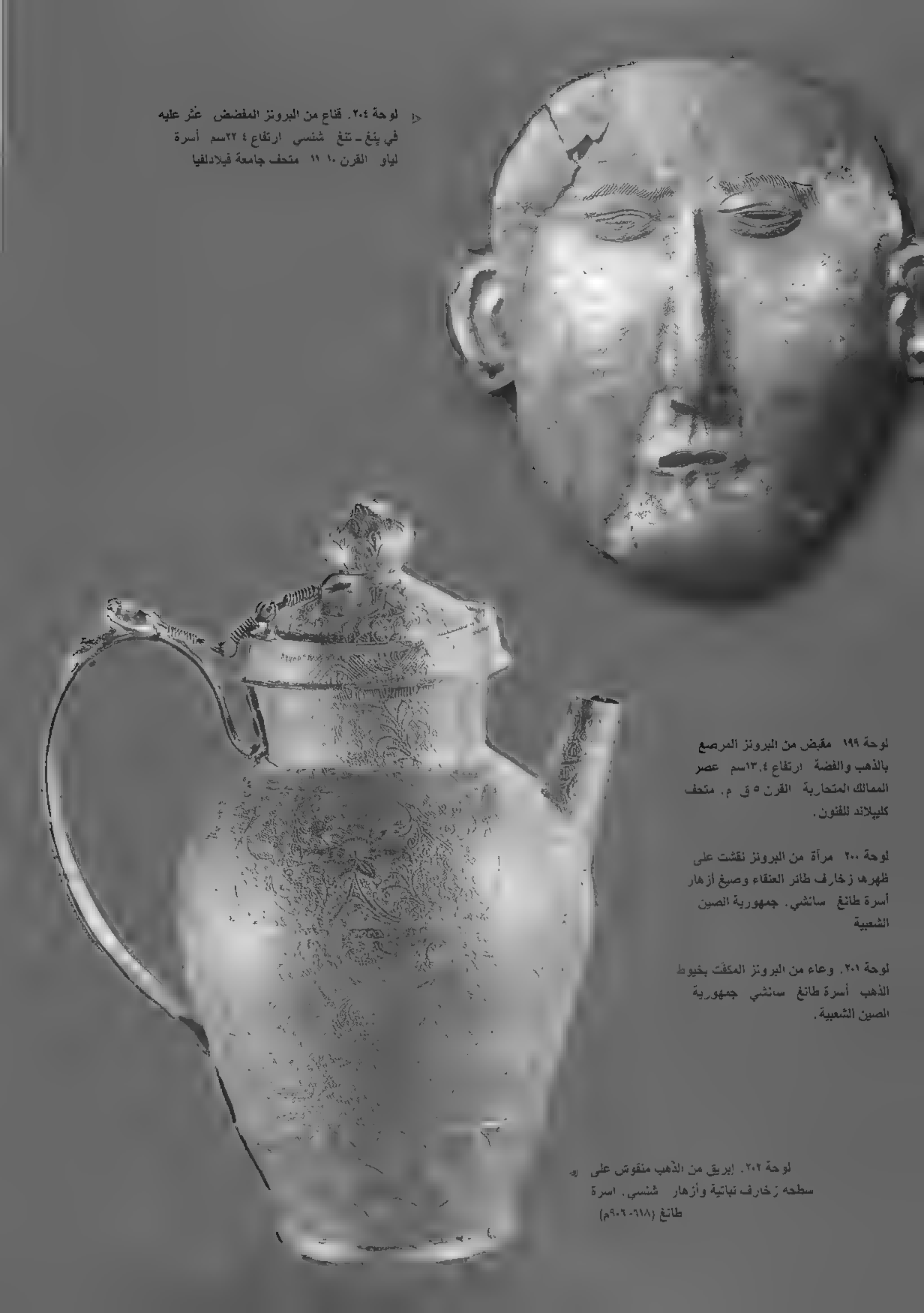
◄ لوحة ١٩٨. آنية طراز «هُو». من البرونز. ارتفاع ٤٨,٢سم. بداية عصر الممالك المتحاربة مستهل القرن ٥ ق.م. المتحف البريطاني.

◄ لوحة ١٩٥ صندوق من الفخار المزجّج بثلاثة ألوان لحفظ بعض رفات بوذا هونان جمهورية الصين الشعبية.


لوحة ...


لوحة ١...


لوحة ١٩٩



لوحة ٢٠٤. قناع من البرونز المفضض عثر عليه في ينغ ـ تنغ شنسي ارتفاع ٢٢,٤سم أسرة لياو القرن ١٠ ١١ متحف جامعة فيلادلفيا

لوحة ١٩٩ مقبض من البرونز المرصع بالذهب والفضة ارتفاع ١٣,٤سم عصر الممالك المتحاربة القرن ٥ ق م. متحف كليلاند للفنون.

لوحة ٢٠٠ مرآة من البرونز نقشت على ظهرها زخارف طائر العنقاء وصيغ أزهار أسرة طانغ سانشي. جمهورية الصين الشعبية

لوحة ٢٠١. وعاء من البرونز المكفت بخيوط الذهب أسرة طانغ سانشي جمهورية الصين الشعبية.

لوحة ٢٠٢. إبريق من الذهب منقوش على سطحه زخارف نباتية وأزهار شنسي. اسرة طانغ (٦١٨-٩٠٦م)



لوحة ٢٠٣. وعاء طراز «يه ـ أو»، عبارة عن سطل مزوّد بمقبض متحرك يرتكز طوقه الأدنى فوق قاعدة. من البرونز. ارتفاع ٣٠,٤سم. القرن ١١م.



لوحة ٢٠٥. جرَس «أفاتا ماسكا» بمعبد «الاستفاقة» في إحدى ضواحي بيجنغ الغربية. ويُعدّ أحد أضخم النواقيس في العالم. ارتفاعه ٦,٧٥م، وقطره ٣,٣م، ويزن ٤٦,٥طن. من البرونز. نُقشت على سطحيْه الداخلي والخارجي فقرات من السوترا البوذية تضمّ ٢٢٧٠٠٠ مقطع. تمّ صبُّه في مستهل القرن ١٥، ويمكن سماع رنين دقاته من على بُعد عشرات الكيلومترات، ويبدو إلى اليسار مدخل البرج الذي يضمّ الجرس.



لوحة ٢٠٦. بوذا يركن إلى الراحة. من البرونز المذهَب. ارتفاع ٣١,٢سم. القرن ١٤. متحف الفن الآسيوي. سان فرانسيسكو.

لوحة ٢٠٧. جذع بوديساتفه «كوان ـ ين». من البرونز المذهَب يونّان. ارتفاع ٥١,٥سم. أسرة سونغ. القرن ١٢. متحف متروبوليتان. نيويورك.



لوحة ٢٠٨. لُوهان كُوپالا يحمل أحد أسفار اللوتس البوذية. من البرونز المذهَب. عليه نقوش زخرفية باللغة الصينيّة والتّبتيّة.
ارتفاع ٥١,٩سم أسرة مينغ. القرن ١٥. متحف فكتوريا وألبرت. لندن.



لوحة ٢٠٩. جرس من البرونز. ارتفاع ٥ر٣٧سم
أواخر عهد أسرة چوه. شانغان. مقاطعة شانسي.
جمهورية الصين الشعبية.

لوحة ٢١٠. جرس من البرونز يدق
برنين مُنغَّم. ارتفاع ٥٠سم خنان
حمهورية الصين الشعبية

الفصل السادس

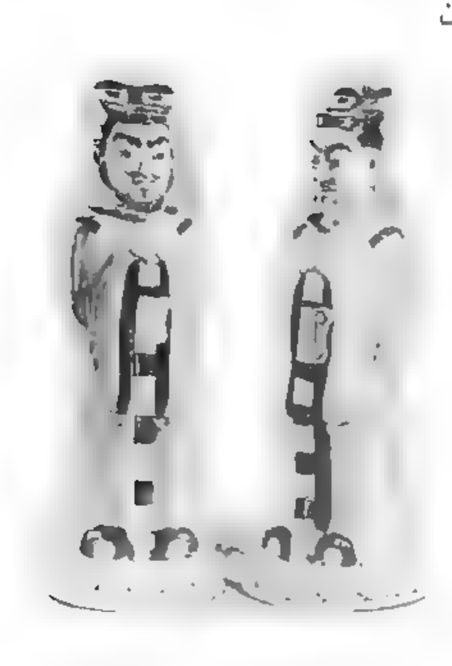
الغَضَار الصيني (البورسلين)

البورسلين الصيني، أو «الغَضَار» الصيني، هو نوع راق من الخَزف ابتكره الصينيّون ما بين عامي ٦٠٠ و٩٠٠ ق.م، ونقله عنهم الأوربيّون في عام ١٧٠٨. وكان الرحّالة البندقي **ماركُو بولُو** ـ الذي زار الصين عام ١٢٧٥ في عهد الإمبراطور **قوبلاي خان** المغولي ـ هو الذي أطلق اسم «**بورْسيلّلاني**» على الأواني الخزفية الصينيّة. وأغلب الظن أنه أطلق هذه التسمية لمشابهة طلاءات هذه الأواني لنوع من الأصداف البحرية تُدعى «جينُوس بُورسيلّلانا» أسوة بأسطحها اللاّمعة المُلوّنة، كما أطلق عليه المسلمون القُدامَى اسم «الغَضَار الصيني». وتتكون عجينة البورسلين من مادة الكاولْين والحجر النّاري اللذيْن يُحرقان على درجات الحرارة العالية. ويُساعد الكاولْين على مرونة العجينة وإضفاء الشّكل المطلوب عليها. ويتميّز البورسلين الصيني بأربع خصائص، هي: بياض العجينة وصلابة الأواني وشفافيّتها مع رقّتها وقابليّتها للرنين.

وكلمة «صيني» هي المُصطلح الشائع استعماله للدلالة على الخَزَف والفخار والبورسلين في شتى أنحاء العالم. وبينما يُعَدُّ الصينيّون أساتذة الخزّافين في العالم بأسْره، فقد استلهم منهم زملاء لهم في صناعة الخزف في أماكن أخرى. ومن الحقائق الثابتة أنهم قد اكتسبوا مهارتهم تلك في وقت متأخر نسبيا من التاريخ العالمي، إذ سبقتهم في هذا الميدان مصر الفرعونيّة وفارس واليونان. وقد اقتبس الصينيّون الكثير من معلوماتهم ـ وبخاصة في مجال الطلاءات المزجّجة ـ عن هذه الأمم، وسرعان ما أدّى دأبهم وصبرهم ومهارتهم في الصناعة التي تميّزوا بها إلى تفوّقهم على منافسيهم، واستمر هذا التفوّق لا يُجاريهم فيه أحد حتى بداية القرن التاسع عشر.

وقد اقتصر فن الخزف في الصين فيما قبل القرن الثاني ق.م على إنتاج أوان من الخزف للاستعمال العادي، كما يسود الاعتقاد بأن الطلاء الزجاجي قد استُعمل للمرة الأولى في عهد أسرة «هان» (٢٠٦ ق.م ـ ٢٢١ م)، ويُعَدُّ ما عُثر عليه في مدينة سامراء بالعراق من قطَع البورسلين الرقيق ذات الطلاءات الزجاجية الفلسپارية[٣٠] المحروقة في درجة حرارة عالية دليلا قاطعًا على وجود أوان من هذا النوع باعتبارها منتجات للتصدير في عهد أسرة «طانغ». وما من شك في أن إنتاج هذه الخزفيّات كانَ قد راد بقدر يسمح بتصديرها على نطاق واسع إلى العراق وغيره.

وقد مرّ البورسلين الصيني بمراحل عدّة نَقْصُرُ حديثنا على أهمّها شأنا، بادئين بعهد **أسرتيْ هانْ وسوي** الذي لم يبذل فيه الخزّافون محاولات طموحة في ميدان الإنتاج الفني بالرغم من أنهم عرفوا كيف يُزجّجُون أوانيهم، فكان الخزف يُصنع للاستعمال العادي فقط، أما التحف ذات القيمة فهي تلك المصنوعة لتُدفَن مع الموتى مثل أبراج الغلال ومواقد الطّهو والقدور والأطباق والفناجين المخصّصة للاستعمال في العالم الآخر. وبالرغم من تآكل الطلاء الزجاجي فوق أسطح هذه الأواني فإنه أضفَى عليها جمالا أخّاذًا، فبعد أن أصاب «الكَمَخُ» الطلاءَ الزجاجي السيليكي (أي الرملي النقي) ظهرت طبقة فضّية اللون رقيقة تُغطّي التحفة كلّها أو جزءًا منها (لوحتا ٢١١، ٢١٢).



لوحة ٢١١. تمثالان لفرديْن من حاشية الملك. بورسلين (غضار صيني). ◄ آن ـ يانغ. هونان. أسرة سوي (٥٨١ ـ ٦١٨م). جمهورية الصين الشعبية.

وبلغ فن الخزف في عهد أسرة «طانغ» (٦١٨ ـ ٩٠٦م) مستوى رفيع القيمة والرّوعة نشْهدُ في منتجاته دلائل وفيرة على تأثّره بالدول المحيطة به غربا، وذلك عند تأمّل نماذج الرجال والنساء والحيوانات المصنوعة في هذا العصر، والتي شاعت من بينها تماثيل جميلة للخيل والجمال ذوات السَّنمين (الفوالج)[٣١]، فضلا عن الكثير من تماثيل الشخوص التي تحمل ملامح سحَن غير صينيّة.

وقدّم عصر أسرة «طانغ» نوعيْن من الأواني: أولّهما رقيق شفّاف تشوب طلاءه الزّجاجي زُرقة خفيفة ويُسمّى «ينْ تشنْ»، وتُجمَّل أوانيه بزخارف محفورة أو محزُوزة. وينفرد النوع الثّاني المَسمّى «تنْ» بالزخارف النباتيّة المحْزُوزة تحت الطلاء الزجاجي، وبقطرات من الطّلاء الزجاجي تنحصرُ في أسفل ظاهر الأواني تُشبه قطرات الدموع. وتتميّز أواني عهد أسرة «طانغ» من اليورسلين بصفة عامة بأشكالها المتفرّدة وطلاءاتها المُزجَّجة الرّقيقة وحلقات الارتكاز المُنخفضة للأواني، بينما ترتكز بعض الأواني الأخرى على كعوبها مباشرة دون هذه الحلقات. وحرص خَزّافُو أسرة «طانغ» على إنتاج تماثيل بديعة من الخزف وزهريّات جميلة وقدور وأباريق وسُلطانيّات وأطباق تزدهي بجمال يستهوي الأبصار. وقد لجأ الخزّاف عند تنفيذ هذه الأواني إلى عدّة أساليب تقنيّة، فإذا هو يستخدم بمهارة فائقة البطانات متنوّعة الألوان في تضاد مع ألوان العجائن التي تُوضع فوقها، كما نفّذ في الوقت نفسه تقنيّة الحزّ في العجينة بسنّ رفيع لتشكيل الزخارف النباتية. ويُعزَى جمال قدور النبيذ والزهريّات خلال عهد هذه الأسرة إلى أشكالها المبتكرة اللطيفة وطلاءاتها المزجّجة أحاديّة اللون التي تكسوها، وهي عادة طلاءات سيليكيّة رصاصيّة هشّة رقيقة لاتكاد تصل إلى قاعدة الإناء بل تتوقّف قُرب القاعدة في خط غير مستو، أو طلاءات مزجَّجة فلسپاريّة محروقة في درجة حرارة مرتفعة. ويُجْمعُ الخبراء على أن خزّافي أسرة «طانغ» هم أوّل من اهتدى إلى أسرار صُنع پورسلين حقيقي. وظلّت «**أواني طانغ البيضاء**» مُحتفظةً بقصَب السَّبق بين كل الطُرز، ومتميِّزةً بتدفُّق ما يُطلقون عليه «**قطرات الدموع**» فوق ظاهر السُلطانيّات وبخاصة تلك التي كان يجري تلْبيسها بشريط من النحاس أو الفضّة. وأغلب زخارف آنية «طانغ» نباتيّة مُزْهرة، وأجملها الزخارف المحفورة أو المحزوزة، وأقلّها شأنا ذات الزخارف المنفَّذة باستخدام القوالب (**اللوحات ٢١٣، ٢١٤، ٢١٥، ٢١٦، ٢١٧، ٢١٨**). وظهرت في عهد أسرة «**سُونغ**» طُرز أخرى من الأواني، منها أواني «شنْ» بمقاطعة هونان التي تجلّت في سلطانيّات نصف كرويّة وزهريّات وحوامل في ألوان بديعة رماديّة ولازورديّة ذات ظلال مختلفة، وبعضها منقوط ببُقع مرشوشة بلون قرمزي أو أرجواني، وطلاؤها الزجاجي سميك تَنْتُؤ عنه فقّاعات دقيقة وتشقّقات تُضفي على الآنية مزيدًا من الجمال، وتحمل الزهريّات عادةً أرقاما من ١ إلى ١٠ للدلالة على حجمها. وثمة نوع آخر هو أواني «**تشنْ ياوْ**» (ومعنى كلمة ياوْ بالصينيّة: انية) صُنعت منها سُلطانيّات لشُرب الشاي شُغف بها اليابانيون وحاكوها، تتشكّل عجينتها من الفخار الزّلطي[٣٢]، ولونها شديد الدُّكنة، وطلاؤها الزجاجي سميك

▲
لوحة ٢١٢. زهرية ذات زخارف ساسانية الطابع. من الحجر الرملي. ارتفاع ٥١,٨سم. أسرة تسي الشمالية (٥٥٧ ـ ٥٨١م). متحف أتكنز. كانساس سيتي.



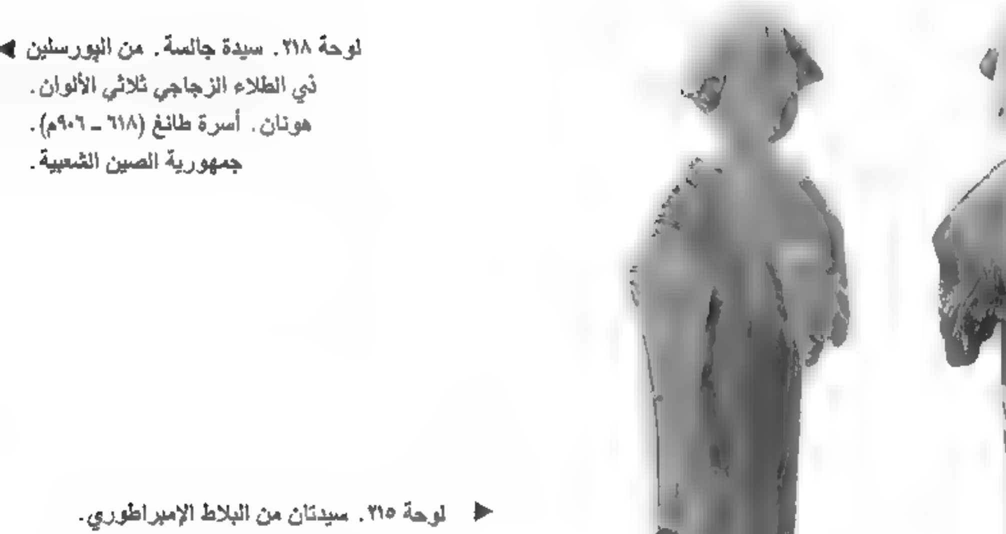
لوحة ٢١٣. زهرية من الطين المحروق المزجَّج. ارتفاع ١٧سم. أسرة طانغ. القرن ٨. متحف الفن الآسيوي. سان فرانسيسكو



لوحة ٢١٦ قِدْرٌ. من البورسلين ذي الطلاء الزجاجي ثلاثي الألوان، عليها زخارف نباتية، وترتكز على ثلاثة قوائم. شنْسي. سي ـ آن. أسرة طانغ (٦١٨ـ ٩٠٦م). ومن المعروف أن هذا الطراز كان له تأثير على الخزف المسمّى بـ «خزف الفيوم» خلال العصر الفاطمي بمصر. جمهورية الصين الشعبية

لوحة ٢١٨. سيدة جالسة. من البورسلين ذي الطلاء الزجاجي ثلاثي الألوان. هونان. أسرة طانغ (٦١٨ ـ ٩٠٦م). جمهورية الصين الشعبية.

لوحة ٢١٥. سيدتان من البلاط الإمبراطوري. من البورسلين ذي الطلاء الزجاجي ثلاثي الألوان. هونان. أسرة طانغ (٦١٨-٩٠٧م) جمهورية الصين الشعبية.



لوحة ٢١٤. تمثال فالج (جمل ذو سنمين) يحمل جوقة موسيقية. من البورسلين ذي الطلاء الزجاجي ثلاثي الألوان. شانشي. أسرة طانغ (٦١٨-٩٠٦م). جمهورية الصين الشعبية.

لوحة ٢١٧. تمثال فالج . من البورسلين المزجّج بألوان ثلاثة. هونان. أسرة طانغ (٦١٨-٩٠٦م). جمهورية الصين الشعبية.





لوحة ٢٢٥. إناء لصبّ الماء على شكل قارب لمزج «المداد» بالماء. تشجيانغ.
أسرة سونغ (٩٦٠ ـ ١٢٧٩م). جمهورية الصين الشعبية.

كثيف، وألوان الطلاء سوداء مرقّشة ومُعرّقة بلون فضّي وُزّعت وفق نسَق معيّن. وأطلق عليها القومُ اسم «طلاء بُقع الزيت».

وقد بلغت صناعة اليورسلين في عهد أسرة «سونغ» دروة مجدها، فتميّزت أوانيها بما تنطوي عليه أشكالها من تناسب أخّاذ وتناسق اسر، وبما في ألوان طلاءاتها الرجاجيّة من روعة، وكذا بارتفاع قواعدها وحلقات ارتكازها، وبسُمك طبقة الطلاء المزجّج المتركّز قُرب هذه القواعد. وانفردت مصانع «تشُن تشو» بإنتاج آنية ذات طلاء أزهَى وأبهج في شكل سلطانيّات كرويّة وزهريّات يُحتمل أنها كانت تُصنَع خصّيصا لاستعمال الأباطرة، واختلف لونُها من الخارج عن سلسلة الألوان الرماديّة المألوفة فغدا قرمزيا داكنا أو أحمر بلون ثمر الفراولة، كما لُوّنت السلطانيات من الداخل بطلاء أزرق أو أزرق سماوي. ومن المعروف أن أواني اليورسلين من عهد أسرة «سونغ» المبكّر قليلة جدا وباهظة الثمن، لا سيما تلك التي يبدو من دقّة صُنعها أنها من مُقتنيات الإمبراطور. ويُجمِع الخبراء على أنه ليس ثمة خزف يفوق روعة الأواني الجميلة التي صُنعت في عهديْ الإمبراطور «شوان ته» و«شنْغ هُوا». وبينما يشتهر الطراز الأول بأوانيه ذات اللونيْن الأزرق والأبيض، يشتهر الطراز الثاني بلونه الأحمر تحت الطلاء وبأوانيه ذات الميناء (اللوحات ٢١٩، ٢٢٠، ٢٢١، ٢٢٢، ٢٢٣، ٢٢٤، ٢٢٥، ٢٢٦).

وتُعدّ أواني عهد أسرة «يوان» (١٢٨٠ ـ ١٣٦٨) مرحلة انتقالية بين أواني أسرة «سونغ» وأسرة «مينغ». وقد ساعدت زيادة الاتصال بالشرق الأدنى والغرب في عهد

لوحة ٢٢١. زهرية. من اليورسلين ذات زخارف نبات الصليب.
أسرة سونغ (٩٦٠ ـ ١٢٧٩م). جمهورية الصين الشعبية.

▶ لوحة ٢٢٠. إبريق له مدْفق على شكل صبيّ جالس. من البورسلين الأبيض. بيجنغ. أسرة لياو (٩١٦-١١٢٥م). جمهورية الصين الشعبية.

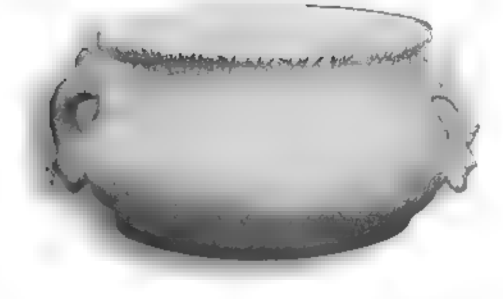




لوحة ٢١٩. زهريّة. من البورسلين المدعو طراز «زهريّات زخارف الأسماك». طلاء زجاجي أبيض. وعلى كل من جانبيها عروة ليتسنّى تعليقها بخيط. وثمة رسم لسمكتين تشغلان سطح بدن الزهرية كله. هوبِيْ. حقبة الأسرات الخمس (٩٠٧ ـ ٩٦٠م). جمهورية الصين الشعبية.



▶ لوحة ٢٢٣. إبريق من البورسلين الأبيض، عليه زخارف زهور وأوراق نباتية. أسرة سونغ (٩٦٠ ـ ١٢٧٩م). جمهورية الصين الشعبية



لوحة ٢٢٢. مجمرة بخور. بورسلين ذو تشقّقات. أسرة سونغ (٩٦٠ ـ ١٢٧٩م). جمهورية الصين الشعبية.



◄ لوحة ٢٢٤. إبريق لصبّ النبيذ. من البورسلين ذي الطلاء الزجاجي الأزرق الفاتح. وللإبريق حافة مقصّصة على شكل سلطانية لتسخين الشَّراب تكتسي بزخارف زهرة اللوتس. والإبريق من طراز يِنْغْ ـ تشينْغ (أي ذو اللون الأزرق الخفيف أو الباهت). آن هوايْ. أسرة سونغ (٩٦٠ ـ ١٢٧٩م). جمهورية الصين الشعبية.

لوحة ٢٢٦. صينيّة من البورسلين ذات زخارف مضغوطة، ثلاثية الألوان، عليها فرع نباتي مزْهر. لياوْ تنْغ. أسرة لياوْ (٩١٦ ـ ١١٢٥م). جمهورية الصين الشعبية. ▼



الحكّام المغـــول على نقل هـذه الأواني وتوزيعهـا تجاريا على نطاق واسع . وتتميّز أواني عصـر أسرة «يوان» ببداية استعـمـال اللون الأزرق الكوبلت الذي أطلقت عليـه المراجع الصينيّة اسم «الأزرق المُحمّدي»، ربما إشارة إلى مصـادر فارسيـة لهـذا اللون الذي كان يُجلب وقتذاك في أغلب الظن من بلوخستان وسومطرة قبل أن يُجلب من منطقة يُونّنان في أقصى جنوب غربي الصين خلال فترة لاحقة من عهد أسرة «مينْغ» . أما إنتاج آنية «تشُنْ» في عهد أسرة «يوان» فقد أسفر عن أوان أكثر خشونة، كما بدا طلاؤها الزجـاجي أقلّ بهـاءً ورونقـا من الأواني السابقة . وظهر نوع وثيق الصلة بآنية «تشُنْ» يَبُزُّه رقّة يُسمّى آنية «كوان ياوْ». وكلمة كـوان تعني إمبـراطوري أو رَسْمي، وهي تسـميـة أطلقت على منتـجـات المصـانع الإمـبـراطورية التي أقيـمت أول الأمـر في «كـاي فنْغ فـو» بمقـاطعـة هونان، ثم أطلقت فيما بعد على منتجات الأفران الإمبراطورية التي أقيمت في «هانْغتشُو» بعد انتقال البلاط إلى الجنوب . وثمة شَبَه شديد بين خصائص هذه الآنيـة وخصائص آنية «تشُن» حتى إنه لَيَصْعُب أن نضع حدّا فاصلا بين النوعين، وإن كـان يمكننا تصنيف آنيـة «كوان» بأنها طراز أرستقراطي منبثق من آنيـة «تشُن» . ويقـابل آنيـة «تشُن» ذات الألوان الجـمـيـلة آنيـة «دنْغ ياو» ببيـاضهـا وبساطتها . وكان هذا الطراز قد ظهر من قبل في منطقة «تِنْغ» بمقاطعة «تشيلي» في بواكير عهد أسرة «سونغ» بعد أن أرغمت غارات التتار جيوش أسرة «سونغ» على الانسحاب إلى جنوبي نهر يانغ دزه، الأمر الذي دفع خزّافي مدينة «دنْغ» إلى الهجرة صوب الجنوب إلى أن استقروا بمدينة «چنْغ تي چنْ» التي أصبحت فيما بعد المركز الرئيس لصناعة الخزف في الإمبراطورية الصينيّة، وقد اتفق الخبراء على أنه من العسير التفرقة بين أواني «دنْغ» التي صُنعت في الشمال وتلك التي صُنعت في الجنوب . وتتشكّل آنية «دنْغ» من عجينة بيضاء رقيقة ذات شفافية تضرب إلى اللون البرتقالي أو إلى الحُمرة، إذ كانت من الرقّة بحيث يمكن للضوء أن يتخلّلها، وطلاؤها الزجاجي زَبَدي اللون أو أبيض عاجي . وتزدان الأطباق والسلطانيّات غالبا بزخارف مضغوطة أو محزُوزَة، كما

▲
لوحة ٢٢٧. بوديساتفه . من البورسلين . أسرة يوان (١٢٧٩ ـ ١٣٦٨م) . متحف ريتبرج . زيورخ





لوحة ٢٢٩ لوحة ٢٣٠

لوحة ٢٢٩. قارورة كمثرية الشكل ذات رقبة طويلة مثمنة الأضلاع. من البورسلين. طراز اللونين الأزرق والأبيض، وذات زخارف سحب وتنانين. هوبي. أسرة يوان (١٢٧١ ـ ١٣٦٨م). جمهورية الصين الشعبية.

لوحة ٢٣٠. قدرٌ لها غطاء. من البورسلين طراز اللونين الأزرق والأبيض، عليها زخارف بلون أحمر تحت الطلاء الزجاجي هوبي. أسرة يوان (١٢٧٩ ـ ١٣٦٨م). وقد عثر أخيراً على كسر من هذا الطراز في حفائر الفسطاط بمصر، وكان له تأثير واضح على الخزف المملوكي ذي الزخارف المرسومة تحت الطلاء الزجاجي. جمهورية الصين الشعبية.

◄ لوحة ٢٢٨. قدرٌ ذات غطاء. من البورسلين. طراز اللونين الأزرق والأبيض، مزخرفة بأفرع نباتية مزهرة. بيچنغ. أسرة يوان (١٢٧١ ـ ١٣٦٨م). جمهورية الصين الشعبية.



لوحة ٢٣١. سخّان. من البورسلين ذي زخارف بارزة ملونة، يعلوه شكل على هيئة تنّين. بيجنغ. أسرة يوان (١٢٧٩ ـ ١٣٦٨م). جمهورية الصين الشعبية.



لوحة ٢٣٤. زهرية ذات غطاء طراز «ميْ ـ پِنْغ». من البورسلين الأزرق والأبيض. ارتفاع ٥١,٥سم. هُوبيْ أسرة يوان. القرن ١٤. متحف جيميه. باريس.



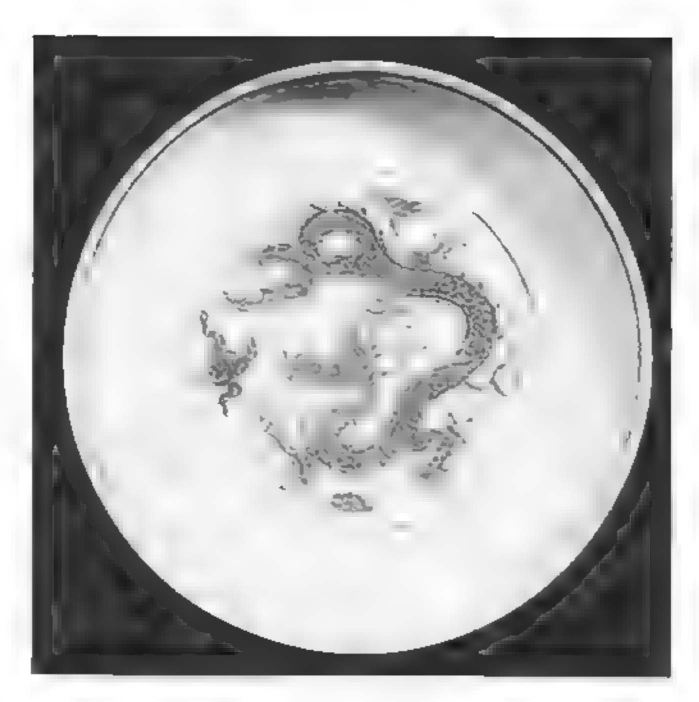
لوحة ٢٣٢. بوديساتفه «كوان ـ ين». من البورسلين طراز ينْغْ تشينْغ (الأزرق الخفيف الباهت). أسرة يوان (١٢٧٩ ـ ١٣٦٨م). جمهورية الصين الشعبية.



لوحة ٢٣٣. تمثالان لعازف على المصفار وراقص. من الطين المحروق المزجّج. أسرة يوان (١٢٧٩ ـ ١٣٦٨م) جمهورية الصين الشعبية.



لوحة ٢٣٥. سلطانية. من البورسلين، ذات طلاء زجاجي فيروزي قاتم، مزخرفة بأزهار مذهّبة. هُوبيْ.
أسرة يوان (١٢٧٩ ـ ١٣٦٨م). جمهورية الصين الشعبية.



تتميّز رسُومها بضخامة أحجامها وبما تنطوي عليه من ذوق فني رفيع. وآنية «دنْغ» ذات أنواع ثلاثة: فمنها أوان بيضاء وأخرى تُرابيّة اللون، والنوع الأخير متنوّع الأشكال. وقد حظيت أواني دنْغ بظهور «قطرات الدموع» في طلائها المُزجّج نتيجةً لتجمّع الطّلاء في بعض المواضع أثناء انسيابه على سطح الآنية. وكانت هذه الأواني تُحرق غالبا مُرتكزة على فُوّهاتها التي تُلبّس برقائق النحاس لإخفاء الجزء غير المطلي من حوافّها (**اللوحات ٢٢٧، ٢٢٨، ٢٢٩، ٢٣٠، ٢٣١، ٢٣٢، ٢٣٣، ٢٣٤، ٢٣٥**).

وفي عهد أسرة «**مينْغ**» (١٣٦٨-١٦٤٣) احتلّت مدينة «**تشنْ دي جن**» المركز الأول في إنتاج البورسلين والسيلادون[٣٣]. وتتألف أكبر مجموعة من أواني «مينغ» من البورسلين الأزرق والأبيض والمتعدّد الألوان. وتتدرّج هذه الأواني في مستوياتها من تحف القصر الملكية الأنيقة الصُّنع إلى الأواني الخشنة نوعا التي كانت تُصدَّر بالبرّ وبالبحر إلى اسيا وأوربا. واشتهرت أواني البورسلين في عهد أسرة «**مينغ**» باستخدام الزخرفة بالأزرق الكوبلت[٣٤] والأحمر المُشتقّ من النّحاس تحت الطلاء الزجاجي، كما رُسمت الزخارف بألوان متعدّدة تحت الطّلاء الزجاجي وبمِيناء متعدّدة الألوان فوق الطّلاء الزجاجي الأبيض. وتسمّى المجموعة الأولى من هذه الأواني بـ«**البورسلين الثلاثي الألوان**»، وتُختار هذه الألوان من بين الأزرق البنفسجي الغامق والفيروزي والمشمشي المائل إلى القرمزي والأصفر والأخضر والأبيض غير النّاصع. وتُسمّى المجموعة الثانية بـ«**البورسلين الخُماسي الألوان**»، وتُختار ألوانه من بين الأخضر بدرجاته والأصفر والأحمر والأسود المركّب والأخضر الفيروزي عوضًا عن المِيناء الزرقاء. وفي الوقت نفسه استمرت الزخارف البارزة بالحفر، كما تطوّر أسلوب الزخرفة المفرّغة بالتخريم. ونهض مركز آخر بصناعة البورسلين في الفترة اللاحقة من عهد أسرة «**مينغ**» إلى جوار بلدة «تشنْ تي شنْ» بمقاطعة فو - تچنْ، ويمتاز البورسلين المُنتج في هذا المركز باللون الأبيض الحليبي الذي أطلق عليه الفرنسيون اسم «**اللون الأبيض الصيني**»[٣٥]. كذلك اشتهر هذا المركز بإنتاج تماثيل الآلهة والحكماء والشخصيات المهمّة التي يظهر قليل منها بأزياء أوربية (ومعظمها يرجع إلى القرن ١٨) والقوارير والصحون وأدوات الكتابة كالمحابر وكؤوس الشراب.

وأكثر ألوان أسرة «**مينغ**» الزرقاء شيوعًا هو اللون الأزرق النّيلي (الغامق)، كما اشتهر اللون الأحمر القاني المُشتقّ من النحاس من بين الألوان الأخرى التي يُرسم بها تحت الطلاء. واستخدم في تلوين الطّلاء الزجاجي نفسه أو الرسم تحت الطلاء. وأغلب الظن أن الخزّافين قد تعثّروا في الوصول إلى تكوين اللون الأحمر المنشود على امتداد فترة طويلة خلال القرن السادس عشر، فأقلعوا عنه قانعين بالرسم بمِيناء حمراء فوق الطلاء الزجاجي (**اللوحات ٢٣٦، ٢٣٧، ٢٣٨، ٢٣٩، ٢٤٠**).

* * *

لوحة ٢٣٧. طبق. من البورسلين مزخرف بتنّين أخضر. قطر ١٧,٨سم. أسرة مينغ. القرن ١٥. مؤسسة برسيفال داڤيد. لندن.



لوحة ٢٣٦. زهرية. من البورسلين، عليها رسوم التنانين وتوريقات نباتية ارتفاع ٤٥,٩سم. حوالي عام ١٤٠٠م. أسرة مينغ (١٣٦٨ ـ ١٦٤٤م). جمهورية الصين الشعبية

لوحة ٢٣٨ زهرية طراز ميْ ـ بِنغ من الحجر الرملي ارتفاع ٣٨سم أسرة مينغ القرن ١٥ متحف جيميه باريس

لوحة ٢٤٠. مبخرة ذات غطاء مقبضه
على شكل أسد رابض،
مزيّنة بزخاف نباتية مزْهرة وشكل
طائر. من البورسلين
أسرة مينغ (١٣٦٨ ـ ١٦٤٤م).
جمهورية الصين الشعبية.



لوحة ٢٣٩ صحن ذو حافة مفصّصة
مزخرفة برسوم الأسلاف الخالدين
بألوان متعدّدة. بيجنغ.
أسرة مينغ (١٣٦٨ ـ ١٦٤٤م).
جمهورية الصين الشعبية

أواني السيلادون

وقد لقيت أواني **السيلادون** ـ وهو الخزف الصيني والياباني ذو البريق الأخضر أو الرمادي المشوب بالخُضرة ـ تقديرا كبيرا في الصين واليابان وفي الشرق الأدنى، وأعجب بها الصينيّون لشَبَهها بحجر اليَشْب الأثير لديهم. كما انتشرت ببلاد الشرق لاعتقاد الناس بأن لأواني السيلادون القُدرة على اكتشاف السّم إذا دُسّ في الطعام، إذ يتكسّر لونهـ أو يتغير على نحو ما كان شائعًا. وأشار إليها الإيرانيّون باسم «مرطباني» لأن كثيرا من أواني السيلادون كانت تُشحن إلى ثغور الساحل الشرقي لخليج مرطبان [الخليج العربي]. وقد حاول الفُرس محاكاة هذه الأواني ولكن باستخدام عجينة فخارية هشّة، وأطْلق عليها في الهند اسم **«غُوري»**، وهو اسم وافد من أفغانستان التي انطلق منها القادة الأفغان من أسرة الغوري لاحتلال شمالي الهند. فلقد كانت أفغانستان تقع على الطريق البرّي للقوافل المؤدي إلى شمالي الهند المعروف بـ «طريق الحرير»، كما شقّت بعض هذه القطع طريقها إلى أوربا. وثمة رواية عربية تزعم أن اسم **«سيلادون»** هو تحريف لاسم «صلاح الدين الأيوبي» الذي أهدى نور الدين محمود سلطان دمشق وحلب (١١٧١م) أربعين قطعة من هذه الأواني! وعجينة أواني السيلادون صُلْبة مثل الفخار الزلطي ويعلوها الطلاء الزجاجي الملوّن. وتتدرّج ألوان السيلادون من الزيتوني والرمادي إلى الأخضر بلون اليَشْب. وتُعزى ألوان طلاءات السيلادون إلى ما يتخلّلها من أكسيد الحديدُوز **(لوحة ٢٤١)**.

وظهرت في عهد أسرة **«طانغ»** أواني سيلادون **«يُوه»** ذات الزخارف النباتيّة المحفورة، وقد عُثر على شُدَف من هذه الأواني ضمن حفائر مدينتيْ سامرا بالعراق والفسطاط بمصر. وثمة نوع آخر هو **«السيلادون الشمالي»** نسبة إلى أماكن متفرّقة في شمالي الصين، طلاؤه الزجاجي أخضر زيتوني غامق، وزخارفه نباتية مُزْهرة إمّا محفورة أو مُشكَّلة باستخدام قوالب الاستنساخ.

وتميّزت أواني السيلادون في عهد أسرة **«سونغ»** بالطّلاء الزجاجي الأخضر، وأغلبها ثقيل الوزن صلبٌ وتميل عجينته إلى اللّون الرمادي. أما أواني هذا العهد بالغة الرقّة فهي ذات عجينة شديدة البياض حتى بلغت درجة عالية من الشّفافية في بعض المواضع، وتخلو حلقة القاعدة من الطّلاء الزجاجي فيصير لونها أحمر قاتما بسبب تعرّضها للأكسجين واتّحاده في أثناء تبريدها بالحديد الموجود بعجينتها فيتحوّل إلى أكسيد الحديد، كما يميل لون حواف الأواني إلى اللون البُنّي حيث يكون الطلاء الزجاجي رقيقا للسبب نفسه. وقد أغْرى هذا الطلاء الزجاجي الشفّاف الخزّافين بتزيين أبدان الأواني بزخارف محفورة أو محزُوزة.



لوحة ٢٤١. سلطانية من السيلادون مرتكزة على قاعدة تزيّنها زخارف زهور اللوتس. مدينة سُو ـ جُو. الأسرات الخمس (٩٠٧ ـ ٩٦٠م). جمهورية الصين الشعبية

وليس ثمة ما تتميّز به أواني السيلادون في عهد أسرة «يُوان» عن غيرها، كما كانت هذه الأواني في عهد أسرة «مينغ» أقل جودة من غيرها حتى بات في الإمكان تمييزها في يُسْر عن أواني العصور السابقة. وفي فترة لاحقة طبّق الخزّافون الصينيّون تقنيّة الطلاء الزّجاجي السيلادوني على أبدان الأواني البورسلينيّة التكوين نظرًا لأن عجينة الأواني خلال تلك الفترة كانت بورسلينيّة. كما استُخدم في زخرفة أواني السيلادون في نهاية عهد أسرة «مينغ» أسلوب الرسم فوق العجينة بعد تغشيتها ببطانة بيضاء لإعداد سطح يسهلُ الرسم فوقه قبل ترجيجها، وذلك محاكاة للزخارف المحفورة في أواني السيلادون من عهد أسرة «سُونغ».

ومن بين أواني القرن السادس عشر تضمّ المجموعات المتحفيّة عددًا وفيرًا من التحف الجميلة ذات الألوان الثلاثة المُزدانة بزخارف محفورة وبلون أزرق من عهد الإمبراطور «جِنْغ ته»، فضلا عن مجموعة كبيرة مختلفة من بورسلين عهد الإمبراطور «كيا تشينغ»، ولكلا العصرين شهرة كبيرة بين هُواة الخزف الصيني. وهناك كثرة من أواني عهد الإمبراطور «وانْ ـ لي» يتجلّى فيها تدنّي المستوى سواء من ناحية مادّتها أو صناعتها، والراجح أن مردّ ذلك إلى أن مناجم «ماتسانغ» التي تتميّز بأجود طَفْل بورسليني كان مخزونها قد نَضَبَ آنذاك.

وبالإضافة إلى أواني البورسلين التي صُنعت في عهد أسرة «مينغ»، ظهرت أعداد جمّة من الخزف والآنية الزّلطية المشتملة على معدن الفلسپار في مقاطعات الصين الثمانية عشرة، كما ازدهرت صناعة البلاطات الخزفيّة لتزيين الأسقف ولاستخداماتها فوق جدران المباني، وهي تتميّز بزخارف مجسّمة بديعة وطلاءات زجاجية ثريّة الألوان، فضلاً عن الزهريّات الفاخرة وسلطانيّات السّمك وتماثيل الأشخاص فُرادى أو جماعات.

* * *

تلك كانت إطلالة موجزة عن تطوّر فن الخزف الصيني من بدايته حتى أوائل القرن السابع عشر. وإذا كانت تقنيّة الصّناعة قد باتت أشد إتقانا كما ظهرت طلاءات جديدة مبتكرة، فإن الغضار الصيني لم يصل قط إلى مستوى يفوق مستوى ما بلغه في قمة ازدهاره خلال العصور المبكّرة. وكم حاول الخزّافون اللاحقون محاكاة النماذج القديمة، غير أن هذه المحاكاة لم تبلغ قط مستوى ما كانت عليه النماذج المبكّرة من بساطة وروعة وجمال ونضارة ألوان وخلوٍّ من التّضخم الذي نلاحظه في أغلب منتجات خزّافي القرنين الثامن عشر والتاسع عشر (اللوحات ٢٤٢، ٢٤٣، ٢٤٤، ٢٤٥).

لوحة ٢٤٢ زهرية طراز يونغ تشنغ. بورسلين ذو طلاء زجاجي، ارتفاع ٣٧,٥سم. أسرة تشينغ (١٦٤٤ ـ ١٩١١م). حوالي القرن ١٨ مؤسّسة پرسيفال داڤيد. لندن

لوحة ٢٤٣. جفنة لغسيل فُرش الفنان المصوّر. ارتفاع ١٢,٦سم أسرة تشينغ (١٦٤٤ ـ ١٩١١م). متحف الفن الآسيوي. سان فرانسيسكو.

لوحة ٢٤٤. قدْرٌ ذات غطاء ناقوسي، وعلى بدنها شرائط متوازية مائلة تحتوي على زخارف نباتية وأزهار بألوان متعددة. القرن ١٩. متحف الحضارة بالقاهرة.



لوحة ٢٤٢

لوحة ٢٤٥

لوحة ٢٤٣



لوحة ٢٤٤. بُوديساتفه بلغ مرتبة الخلود «نِرڤانه». من البورسلين. ارتفاع ٤١,٥سم نهاية أسرة مينغ وبداية أسرة تشينغ. القرن ١٧.
متحف الفن الآسيوي. سان فرانسيسكو.

الفصل السابع
منحوتات اليَشْب

الصين والهند وحدهما هما الدولتان اللّتان ارتبط بهما حجر اليَشْب نقشًا ونحتًا، ذلك الحجر السَّادر في غلواء عناده المُسْتعصي على سكّين الصُّلب. ومع هذا، فقد قدّم لنا الشعب الصيني أروع نماذج النقش والنحت على ذلكَ الحجر الّذي يُعدّ أرقى الأحجار النفيسة وأعلاها قدرا، مما دفعَ القوم إلى اختياره بالذات لتحويله إلى تُحف دينية شعائرية وشعاراً للملوك والأمراء لما كانوا يعتقدونه من أنه من «خلْق السماء»، ومن ثم غدا في عُرْفهم وسيطا قُدسيّا مُحْتشداً بقوى الخَلْق وُهب القُدرة على شفاء الأجساد وإضْفاء الخلود. وما أكثر ما كانت تمائم اليَشْب تُدفن مع الموتى بحُسْبانها خير وقايَة للجسد، كما كانت تُحفظ في البيوت باعتبارها تميمة، ويحملها الأفراد معهم في غَدْوهم ورواحهم. وفوق ذلك كان مجرد امتلاكها والاستغراق في تأمل المنقوش منها ـ وبصفة خاصة ما هو أبيض اللون منها ـ يؤدّي في نظرهم إلى غرس الفضيلة وطرد الأفكار الشرّيرة التي تُناوشُ العقل. وبمرور الوقت غدا حجر اليَشْب وسيطا نفيسًا للتعبير الفنّي، وأصبحت تقنيّة نحّات اليَشْب تضارع تقَنيّة صائغ الذهب. وتُستخدم كلمة «يُو» الصينية ـ أي اليَشْب ـ في اللغة الصينيّة على سبيل المجاز رمزًا للنُّبل والنقاء والجمال.

والثابت أن حجر اليَشْب الطبيعي لا وجود له في مقاطعات الصين الثمانية عشرة المعروفة. أما ما يُنسب إلى مقاطعات يُونْنان وكانْسُو وشانْسي وشنْسي بأنها محطّ إنتاج تحف اليَشْب، فأغلب الظن أن مردّ اكتسابها تلك السُّمعة إلى أن اليَشْب المنقول إلى الصيَن كان يَردُ من الخارج عبْر طُرق التجارة التي تخترق هده الأقاليم الثلاثة. ومن المرجّح أيضا أن الصينيّين كانوا يحصلون علَى حجر اليَشْب من منطقة شِينْجيانغ التي كانوا يستخلصُون منها اليَشْب من صخور جبال كونلون.

وقد أمدّتنا حفائر العصر الحجري الحديث ببعض التُحف الشعائرية المشكّلة على هيئة أقراص مسطّحة تتوسّطها ثقوب دائرية، كما احتل اليَشْب خلال العصر البرونزي كلّه مكان الصّدارة بين الصينيّين. وقد كان عنصرا لافتا للأنظار بارزا للعيان في حفلات البلاط، وشارك البرونز أهميّته في مجال أدوات الطقوس الشعائرية. وتضمّ تحف اليَشْب المبكّرة قلادات وأنواطا من حجر اليَشْب لا يتجاوز سُمكها بضعة ملّيمترات حُفرت أسطحها حفرا غائرا. وتتشكّل معظم هذه التحف في هيئة حيوانات ثديّة أو طيور وأسماك وحشرات، وأكثرها شيوعا التنانين والنّمور والغزلان والأرانب البريّة وطيور التُّدْرُج (أو الدُّرَّاج أو الدُّرَجَه) والبُوم والببغاوات. وارتقت تقنيّة حفر اليَشْب بعد



لوحة ٢٤٦. تمثال بوذا. من حجر اليشب. منحوت في قطعة واحدة من حجر اليشب النفيس مستوردة من بُورما خلال عهد الإمبراطور قوانغ شوي (١٨٧٥ ـ ١٩٠٨). ارتفاعه ١,٥م. قاعة «الضوء». المدينة المستديرة. جمهورية الصين الشعبية.

ظهور الأدوات المصنوعة من الحديد حوالي عام ٥٠٠ ق.م. وما لبث حفر اليَشْب أن انتقل من أدوات الطقوس الشعائريّة البسيطة والأقراص الصغيرة ذات الأسطح المزخرفة إلى تشكيل أدوات المعيشة اليوميّة وأدوات التّرف مثل مشابك الأحزمة والحُليّ وحليات السيوف والخناجر. وبلغت هذه التقنيّة الرهيمة أوج جمالها الآسر وكمالها الباهر في أواخر عهد أسرة «چُوه» عام ٢٥٦ ق.م إلى أن اكتمل نُضْجها في عهد أسرة «هان» (٢٠٦ ق.م-٢٢١م). وتحت رعاية الإمبراطور العظيم المُستنير «تشيان لونغ» (١٧٣٦ - ١٧٩٥) - حين زخرت الخزائن الملكية بالمال وانتشر التّرف والرخاء - ازداد الشغف بتحف اليَشْب المحفورة، وانضمّت الآلاف من هذه التحف إلى مجموعات الإمبراطور، وكان بعضها مُكَفَّتًا بأبيات الشِّعر المنقوشة على الحجر بكتابة مجوّدة تحاكي طراز «الخط الإمبراطوري». وما أكثر ما استُخدم اليَشْب في تجميل قصور المدينة المحرّمة وبيوت الأثرياء وأصحاب السلطة (اللوحات ٢٤٦، ٢٤٧، ٢٤٨، ٢٤٩، ٢٥٠، ٢٥١، ٢٥٢، ٢٥٣، ٢٥٤، ٢٥٥، ٢٥٦).



لوحة ٢٤٨. تنّين. من اليَشْب. ارتفاع ١٣,٨سم. عهد الممالك المتحاربة (القرن ٤-٣ق.م). متحف الفن الأسيوي. سان فرانسيسكو.

لوحة ٢٤٧. رأس جواد. من اليَشْب. أسرة هان أو عهد الأسرات الست.
القرن ٢ - ٤م. متحف فكتوريا وألبرت. لندن.

لوحة ٢٤٩. تنانين تحيط بحلقة زخرفية. من اليشب. قطر ٢١,٥سم. هونان.
عصر الممالك المتحاربة. القرن ٤- ٣ ق.م. متحف أتكنز. كانساس سيتي.

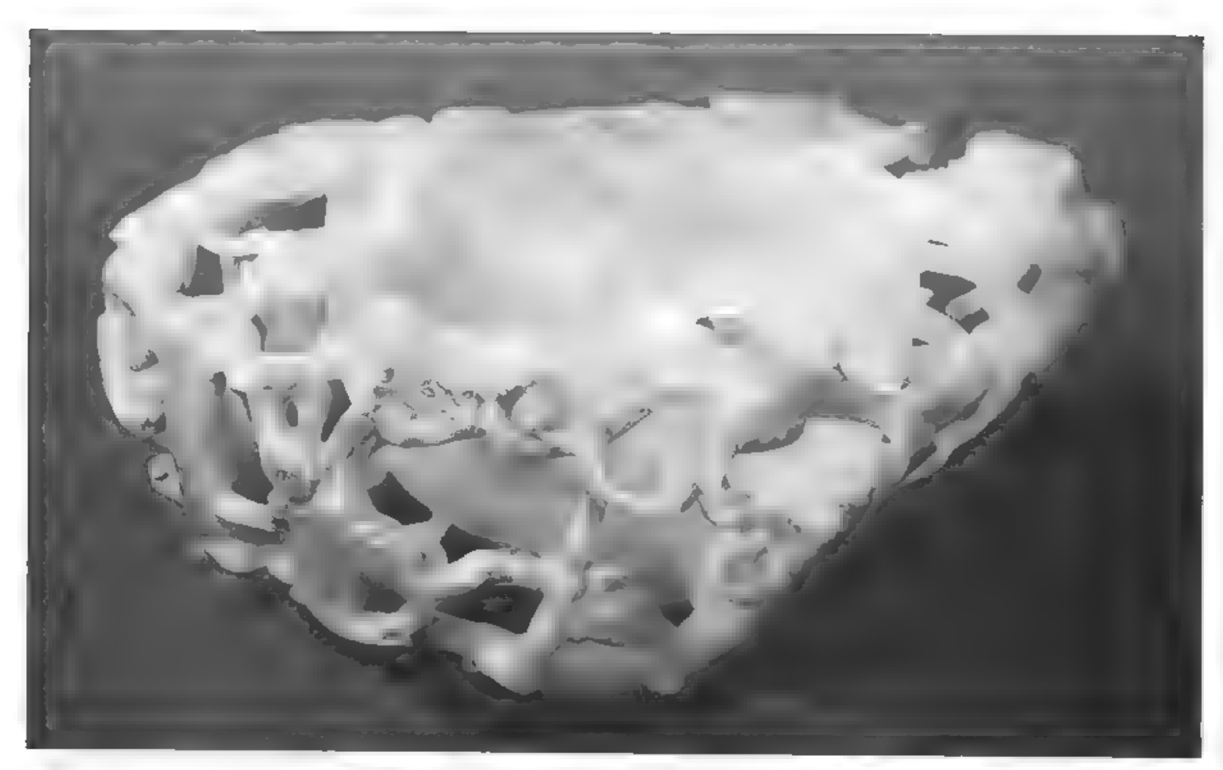
لوحة ٢٥٠. أسد مُشرئب فوق قرن شراب. من اليَشْب. ارتفاع ١٦سم
القرن ١٢ - ١٤. متحف الفن الآسيوي بسان فرانسيسكو.

لوحة ٢٥١. حجر يشْب محفور عليه زخارف لطائر البلشون المائي الأبيض،
يرتكز فوق قاعدة مذهبة. أسرة مينغ. جمهورية الصين الشعبية.



لوحة ٢٤٧

لوحة ٢٤٩



حة ٢٥٢. طاس تُطوّقها شبكة من
تانين. من اليشْب. ارتفاع
٥سم. أسرة تشينغ. متحف الفن
سيوي بسان فرانسيسكو.



لوحة ٢٥٥. يوذا ذو الأذرع الست
يُداعب التنين. من حجر المرجان.



لوحة ٢٥٤. جواد جامح من حجر
اليشب النفيس.

حة ٢٥٣. مشهد بالجبل. من اليشْب.
تفاع ١٧,٦سم. أسرة تشينغ. القرن
. متحف كليفلاند للفنون.



لوحة [illegible] مصنعة على شكل هودج يجرها فيل مصنوعة بتقنية الزخارف الصينية المفرغة (الفيليجري أو الصياغة المشبكة) وهي زخارف كالمخرمات تتخذ من الأسلاك المعدنية ولاسيما الفضة تتشابك أو تتضافر لتكون منها شكل فني بعد تكفيتها، أي حفر رسوم على السطح ثم ملء الشقوق التي تؤلف هذه الرسوم بقطع أخرى من مادة أثمن قيمة، أو عمل زخارف غائرة على أسطح معدنية كالنحاس أو أسطح معدنية نفيسة كالفضة أو الذهب ثم ترصيعها بالأحجار الكريمة أو الجواهر الثمينة.

الفصل الثامن

أعمال اللك

اللك مادة عضويّة من إفراز حشرة تُدعى «كُوكَسْ»، كما يُستخلص أيضا من عُصارات راتنجيّة صمغيّة تُفْرزها بعض الأشجار والنباتات، أشهرها ما يُسمَّى «رُوسْ ڤرنيسيفْليُوا» وموطنها الصين، ثم ما لبثت أن استُزْرِعَتْ في كوريا واليابان وجنوب شرقي اسيا والهند. ومن خصائص هذه المادة العضوية أنها تجفّ فور تعرّضها للجو، وإذ كانت شفّافة اللون فقد استُخدمت في تكوين الألوان المطلوبة للطلاء باللك. وكانت هذه العصارة تُصفَّى بادئ ذي بدء ثم تُغْلَى على النار قبل استخدامها في طلاء الأخشاب والمعادن والخزف، وتتراوح طبقات الطّلاء أحيانا بين عشرين وثلاثين طبقة قد تختلف لوْنا وسُمكا، ويستخدم الفنان بعدئذ سكينا حادة لحفر الزخارف المتنوّعة فيها على أعماق متفاوتة حسب اللون المطلوب للتكوين الزخرفي المنشود.

كذلك استُخدمت هذه المادة لتَغْشية وحفْظ الزخارف الملوّنة والمذهّبة للأواني والمشغولات الخشبيّة بصفة خاصة، كما تؤدي أحيانا دور التزجيج (أي تكوين الطبقة الزجاجية) في صناعة الخزف وزخرفة الأواني المعدنية. وتدين «مصر» بالذات لهذا الأسلوب الفنّي في زخرفة الأدوات الخشبيّة بطلاء اللك للواردات الصينية خلال العصر الفاطمي (من القرن العاشر إلى الثاني عشر) قبيل فترة الحروب الصليبيّة، فإذا مَهَرَةُ الحرفيّين المصريّين يُتْقنُون هذا الأسلوب الفنّي لزخرفة الأدوات الخشبيّة مثل العُلب والمَقالم (جمع مقلمة) والأواني التي عُثر على الكثير منها ـ أو أجزاء منها ـ في مدينة قُوص وقُرب ميناء عيذَابْ المُطلّ على البحر الأحمر ومدينة القُصير القديمة، إذ كانت هذه المدن تقع على طريق الحجّ والتجارة الذي تحوّلَ عن سيناء في أثناء فترة الحروب الصليبيّة خلال عهد المماليك البحرية، وإذا مصر تُوفّق إلى تصدير هذه السّلع الفنيّة بدورها إلى أقطار الشرق الأدنى.

وقد صُنعت بتقنيّة الزخرفة باللك أوانٍ خشبيّة وعُلب ومرايا ومَقالم وأدوات الكتابة، فضلا عن قطع من الأثاث الخشَبي كالأسرَّة والسواتر والحوامل. وترجع أقدم أنواع الأواني والقطع الخشبيّة التي استُخدمت فيها هذه التقنيّة إلى عصر أسْرة «طانغ» في الصين. ويحتفظ «مَذْخَر شُوسُو ـ إن» بمدينة نارا باليابان بعُلَب وأدوات مزخرفة بهذه التقنيّة تعود إلى القرن الثامن الميلادي، كما شاع استعمالها في جنوب شرقي آسيا كلها واليابان بصفة خاصة في الفترة من القرن السادس عشر إلى القرن التاسع عشر. وقد استُخدمت كذلك في فارس منذ القرن الخامس عشر وزُخرفت بها أغلفة المخطوطات، وبصفة خاصة في أثناء العصر «الصفوي» وعهد أسرة «قاجار».

ويشيرُ المقريزي في خططه إلى أطقم من الأواني يُسميّها «دك من كداهي»، ويُعَرّفها بأنها آلات من ورق مُقوّى (كرتون)[٣٦] تُحملَ من الصين. ويذكر أن طقمًا من هذا النوع كان يشتمل عليه جهاز عروس من بنات الأمراء وأماثل التجار، وأن ذلك كان شائعا في القرن الرابع عشر وكذلك في القرن الخامس عشر الذي عاش فيه. والراجح أيضا أن هذا الأسلوب الفنّي قد انتقل من الشرق الأقصى إلى مصر، حيث قد اكتُشف أخيرا في متحف الدولة ببرلين صندوق مصنوع من الخشب المُزخرف باللك لحفظ الأواني الزجاجية المزخرفة بالمِيناء والتذهيب، لا سيما لحفظ كؤوس الشّراب، يرجع إلى القرن الرابع عشر في عهد دولة المماليك البحرية.

وتذكر مخطوطة تعود إلى عهد أسرة «مينْغ» أن أول ما استُخدم اللك في الصين كان للكتابة على قصبات البامبو، ثم لتجميل أدوات الطعام التي كانت تُطْلى باللون الأسود، والقُدور والأوعية الاحتفاليّة التي كانت تُطلى باللون الأسود من الخارج والأحمر من الداخل. واستُخدمت في عهد أسرة «چُوه» (١١٢٢ ـ ٢٤٩ ق.م) في زخرفة المركبات وسروج الخيل والأقواس والسّهام مع ذَوْب الذّهب وغيره من الألوان.



وقد بدأ طلاء البيوت باللك ـ وكذا الآلات الموسيقيّة ـ خلال القرن الثاني ق.م، كما استُخدمت هذه التقنيّة لزخرفة الورق المُقوّى في عصر أسرة «هان» (٢٠٦ ق.م ـ ٢٢١م). وما زالت نماذج من تقنيّة الطلاء باللك من عهد أسرة «طانغ» محفوظة بمعبد هوريو ـ چي باليابان الذي شُيِّد عام ٦٠٧ م، وكذا في مَذْخَرَ التحف النّفيسة «شُوسُو ـ إن» بمدينة نارا (٧٤٩م)، وجميعها تُفصح بجلاء عن أصولها الصينيّة، وبصفة خاصة الآلات الموسيقيّة المرصّعة بأشكال شخوص آدميّة من الذّهب والفضّة المركّبة على سطح الآلة، وكانت تُطْلَى باللك الذي يجري «حكّه» إلى أن تتجلّى العناصر الزخرفية الآدمية للعيان.

وواصلت هذه التقنيّة تطوّرها خلال عهد أسرة «سُونغ» (٩٦٠ ـ ١٢٧٩)، إلى أن ظهرت تقنيّة استخدام طلاء اللك المُذهّب والمُفضّض على أدوات القصر الإمبراطوري. وقُرب نهاية عهد هذه الأسرة عام ١٢٢٠ بدأ تصدير منتجات اللك إلى حاوة والهند وفارس واليابان ومكة وغيرها. وفي عهد أسرة «يوان» (١٢٨٠ ـ ١٣٦٨) استُخدم اللك الأحمر مع ترصيعه بالخزف والأصداف. وتذكر كُتُب الحوليّات والوثائق التاريخية من عهد أسرة «مينغ» (١٣٦٨ ـ ١٦٤٤) أن المرحلة المبكّرة من حُكم هذه الأسرة شهدت حركة نشطة لإنشاء المصانع المتخصّصة في الطلاء باللك مما ساعد على ارتقاء هذه التقنية، كما ازدهر أسلوب تلبيس الطلاء بالأصداف وصفائح الذهب المرقّشة بنثار الذهب.

ويُعْزَى إلى «كانْغ شي» أحد الأباطرة الأوائل من أسرة «تشينْغ» (المَانْشُو) (١٦٤٤ ـ ١٩١١) أنه أحيا هذه التقنيّة من جديد عندما أنشأ داخل حرم قصره مجموعة متكاملة من محارف إنتاج الصناعات اليدويّة الفنيّة، فضلا عن تشجيعه لتقنيّة طلاء اللك المُرصَّع. وفي عهده أيضا بدأ تصدير السِّلع المطليّة باللك على نطاق واسع إلى أوربا، بالإضافة إلى غيرها من التحف الفنية مثل «السواتر» المزخرفة. وعلى حين لم تصل منتجات تقنيّة طلاء اللك المرصّع في هذا العصر إلى ما تمتّعت به منتجات عهد أسرة «مينغ» من ثراء في الألوان، إلا أنها كانت تفوقها في بساطة تصميماتها، كما خَلَتْ من التّشَقُّقات البسيطة الناتجة عن جفاف طبقة اللك أثناء تثبيتها بالحرارة عند صُنعها، والتي كانت قد طرأت على منتجات أسرة «مينغ».

وليس من الإنصاف عَدُّ القرن الثامن عشر عصر انحطاط لفنون الطلاء باللك في الصين كما يذهب إليه البعض، فستظلّ دقّة تنفيذ هذه التقنيّة وروعة إبداعاتها موضع التقدير والإعجاب على الدوام. ولم يحلّ التدهور إلاّ خلال القرن التاسع عشر بعد انحسار موجة الابتكار وما شاب المواد المُستخدَمة من غش هوّن من كثافتها، فضلاً عن تعرّض ما تبقى من المصانع الإمبراطورية للحرائق عام ١٨٦٩، مما عجّل ببَوار هذه التقنيّة الرهيفة

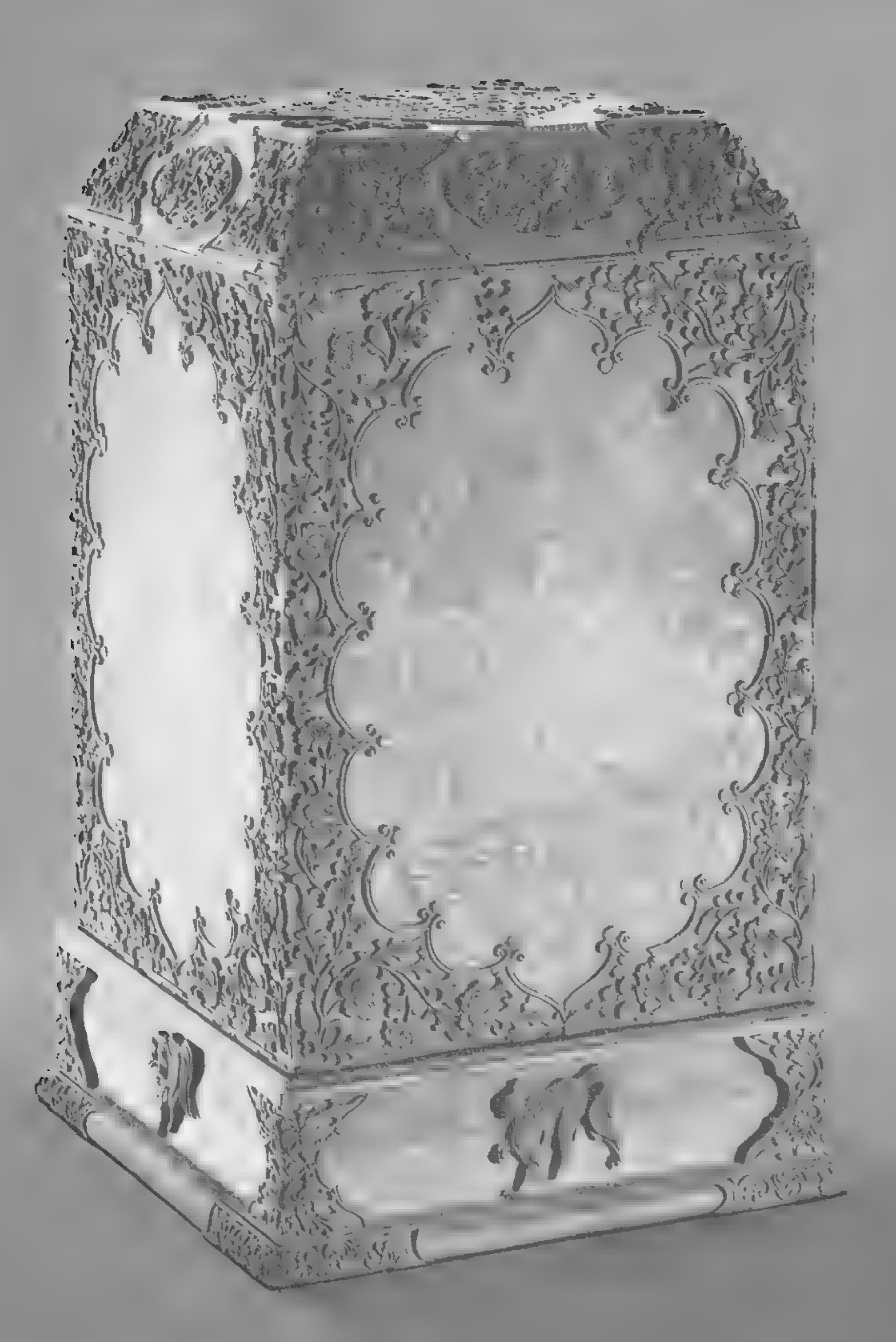
لوحة ٢٥٧. طائران وثعبان. خشب مطلي باللك. تشانغ تشا. ارتفاع ١,٣٤م. القرن ٤-٣ ق.م. متحف كليفلاند للفنون.



وفقدانها لعُزْوتها، ومع ذلك استمر إنتاج المشغولات المطليّة باللك الأحمر المنقوش. والأمر المثير للدهشة حقّا أن فناني تقنيّة الطلاء المذهّب الصينيّين لم يصلوا بمستوى إنتاجهم قط إلى مثل ما وصل إليه الفنانون اليابانيوّن في هذا المضمار بالذات، وإن كان يحقّ الاعتراف بأن الصينيّين قد فاقوا اليابانيين في روْعة أطياف ألوانهم، وما زالت درجات ألوانهم الخضراء والحمراء والبُنّية والزّبدية والأرجوانية وغيرها ثابتة بشكل واضح فوق معظم المُنتجات من عهد أسرة «مينغ».

كذلك برعت الصين في إنتاج «السواتر» المطليّة باللك التي زادتها ثراءً ترصيعات الأحجار شبه الكريمة وتلبيسات الأصداف والپورسلين. وقد جاءت بعض هذه السواتر في أحجام كبيرة حتى بلغ عرض بعضها ستة أمتار وارتفاعها متريْن ونصف المتر وعدد ضُلَفها اثنتيْ عشرة ضلْفة، وكانت تُصدَّر إلى أوربا في نهايات القرن السابع عشر ومطالع الثامن عشر عن طريق شركة الهند الشرقية التي اتّخذت مقراً لها ساحل كوروماندیل(٣٧) بخليج البنغال، والشركة الهولندية في جاوه. وما كادت هذه السواتر تصل إلى أوربا حتى سارع العملاء إلى تفكيكها بلا صحوة من ضمير، ليُشكّلُوا منها صوانات وغيرهاً من قطع الأثاث التي لايزال بعَضها موجوداً إلى اليوم (**اللوحات ٢٥٧، ٢٥٨، ٢٥٩، ٢٦٠، ٢٦١، ٢٦٢، ٢٦٣، ٢٦٤**).

لوحة ٢٥٨. مشاهد مصوّرة فوق طبقة من اللك تكسو الخشب. تحفة صينيّة نادرة من الفن القديم. الأسرات الجنوبية والشمالية (٤٢٠ ـ ٥٨٩م).





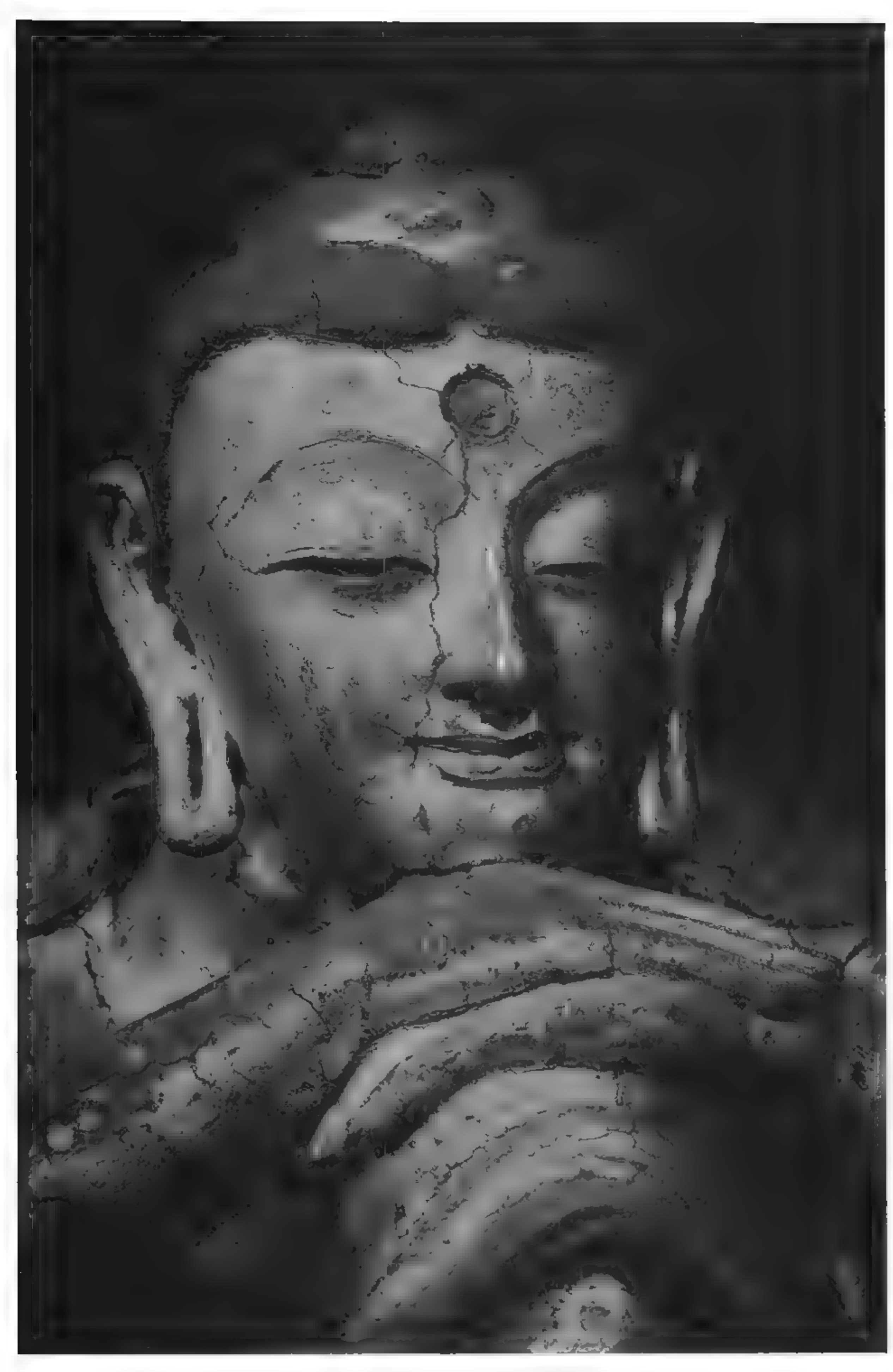
▶ لوحة ٢٥٩. صندوق من اللك عاجي اللون مزخرف بتوريقات نباتية بارزة ومذهّبة أسرة سونغ (٩٦٠ ـ ١٢٧٩م).

لوحة ٢٦١. طبق تكسوه زخارف مشهد ريفي. قطر ٣٥,٢سم. من اللك. القرن ١٥. المتحف البريطاني. ◀

لوحة ٣٦٠. طبق تكسوه زخارف للطيور والزهور. من اللك. قطر ٣٢,٦سم. القرن ١٤. المتحف البريطاني. ◀



لوحة ٢٦٢. رأس بوديساتفه «كوان ـ ينْ» من اللك المطلي بالذهب. ارتفاع ٧٤سم. أسرة يوان. القرن ١٣-١٤. متحف آتكنز. كانساس سيتي.



لوحة ٢٦٣. رأس بوذا براتييكا لكّ مطلي بالذهب ارتفاع ٧٧سم. أسرة يوان (١٢٧٩ ـ ١٣٦٧). متحف الجامعة بفيلادلفيا.



[illegible] عليه مشاهد من معالم مدينة بيجنغ، [illegible] تقنية النقش على اللك في عهد أسرة طانغ، وعادةً ما يترك الفنان مادة اللك في الظل لتجف دون تعرضها للجو قبل شروعه في الحفر بسكينه في طبقات اللك مشكلاً موضوعه وصيغه الزخرفية بحيث تبدو مشاهده جليةً ثلاثية الأبعاد



الباب الرابع



صورة مُتخيَّلة للمؤرخ كانچي أول من ابتكر
مقاطع الكتابة الخطيّة الصينيّة.



صورة مُتخيَّلة للإمبراطور تشين شي هوانغ
مؤسس أسرة هان.

لوحة ٢٦٥أ، ب

الفصل التاسع
الكتابة الخَطِّية

يؤمن الصينيّون بأن فن الكتابة الخطّية فن عظيم يلي فن التصوير مباشرة في الأهمية وإن ذهب البعض إلى أنه أعلى منه قدرا، وإذا عقدنا المقارنة بينهما تبيّن لنا أن أحدهما مُتمِّم للآخر. وعادة ما تكون لوحات المصوّرين المتبحّرين في العلم والأدب مصحوبة بأبيات قصيدة شعرية أو بنصٍّ شاعري التعبير أو بحكمة بليغة تُشير إلى المناسبة التي دعت الفنان إلى تصوير لوحته، سواء كانت لحظة لقاء بصديق حميم أو انطباعا يملك عليه مشاعره في حضرة مشهد خلوي جذّاب.

ومن المعروف أن الأدوات والمواد المستخدمة في فن التصوير الصيني هي نفس المواد المستخدمة في الكتابة الخطّية مع اختلاف طفيف بين فرشاة الرسم وفرشاة الكتابة. وثمة عاملان يؤديان دورا أساسيا في فن الكتابة الخطّية الصينيّة: أولهما تجزئة الكتابة إلى عناصر أو **مقاطع** ذات أحجام ونسب محدّدة، وثانيهما ضرورة أن يتمثّل الخطّاط في ذهنه سلفًا شكل الكتابة، بحيث تسبق الصورة الذهنيّة التنفيذ الفعلي.

وتعزو الأغلبية العظمى من الصينيّين فضل ابتكار مقاطع الكتابة الخطّية الصينيّة إلى «**كانچي**» أحد كبار المؤرّخين الرسميين في البلاط الملكي منذ ما يقرب من خمسة آلاف عام، ويُرْوَى أنه كان يتمتّع بحدّة الإبصار إذ كانت له أربعة عيون! ويقال أيضا إنه بينما كان جالسًا على الأرض ذات ليلة لفَتَ نظره التغيّر الذي يطرأ على شكل القمر من فوقه وتنوّع آثار أقدام الطير والحيوان من حوله، فانبثقت في ذهنه فكرة علامات الكتابة الخطيّة العبقرية، الأمر الذي أذهل أرباب السماء والأرض على السواء، فإذا حبّات الغلال تتساقط من السماء مثل قطرات المطر، كما جزَعَتْ أرواح الموتى فانطلقت تُولول آناء الليل وأطراف النهار خشية أن تكون أسرار السماء قد تسرّبت إلى البشر! ورغم أن أسطورة ابتكار «كانچي» لعلامات الكتابة الخَطّيّة الصينيّة هي محض خيال، فإن الوثائق التاريخية والاكتشافات الأثرية تُثبت أن «كانچي» كان بالفعل أول مَنْ عكَف على تصنيف علامات الكتابة الخَطّيّة الصينيّة وفَهْرستها، فضلا عن إدراجها في سجلٍ كشّاف (**اللوحتان ٢٦٥ أ، ب**).

وفي عام ١٨٩٩ أصيب العالم الصيني «**وانغ إيرونْغ**» بداء الملاريا، فأشار عليه الأطباء بتناول عقار تدخل في تركيبه مادة «عظام التنّين»، وإذا هو يكتشف عند غسله بالماء خدوشا وعلامات مقوّسة غريبة متناثرة فوق سطحها قريبة الشّبه بمقاطع الكتابة الخطّية الصينيّة المعروفة، فانبرى يبحث بفضول العلماء عن مصادر هذه العظام مُقتفيًا أثر ما عليها من علامات، حتى اهتدى إلى أن مصدرها مدينة شياوتُون عاصمة دولة شانغ بمقاطعة خنانْ، وتوصّل بعد دراسة مستفيضة بمعاونة زملائه إلى أن مادة «عظام التنين» هي في واقع الأمر مخلّفات دُبْل سلَحفاة وعظام حيوان قديمة نُقشت عليها علامات كتابة خَطّيّة صينيّة ترجع إلى عهد أسرة شانغ منذ ثلاثة آلاف عام. وما لبثت الدوائر العلمية المتخصِّصَة في أنحاء العالم أن عكفت على تمحيص هذا الاكتشاف، وأطلق الفقهاء اللغويّون على هذه العلامات اسم «الكتابة الخطّية على عظام الحيوان» Oracle Script. والراجح أن الصينيّين القدامى كانوا يتبادلون الاتصال فيما بينهم قبل ذلك شفويا شأن أي شعب من شعوب العالم القديم، إلى أن توصّلوا إلى استخدام رموز كانت بمثابة الحواشي التي تُنشّط الذاكرة وإن ظلّت عاجزة عن أن تكون لغة تخاطب.

ومن المعروف أن الإنسان البدائي قد لجأ إلى «**الصورة**» قبل ظهور اللغات المدوّنة لتسجيل الأحداث ولتبادل المعلومات مع غيره. وكلما اتجهت هذه الصور نحو تبسيط أشكالها واكتسبت معنى مُعيّنا ونُطقًا محدّدا غدت

«الكتابة التصويرية» Pictograph هي المصدر العام المشترك لجميع لغات العالم. وإذا أمعنّا النظر في أقدم لغات العالم المدوّنة نجد أنها جميعا «كتابة تصويرية» نَبَعَتْ مع نشأتها بواكير مقاطع الكتابة الخطيّة. كذلك اكتشف علماء الآثار أن الرموز المنقوشة فوق الفخاريات منذ ما ينوف عن سبعة آلاف عام هي رموز شبيهة بالنقوش المسمارية (المحفورة بأداة شبيهة بالمسمار) فوق عظام الحيوان، ولا يدري أحد ما إذا كانت هذه الرموز هي باكورة الكتابة الخطيّة البدائية الصينيّة أم لا، غير أن الأمر المؤكّد هو أن الكتابة الصينيّة التي كانت تُستخدم آنذاك على نطاق واسع هي الصور والرموز البدائية ذات المغزى التي تعود إلى الماضي البعيد، والتي ابتكرتها الشعوب بشكل جماعي إلى أن صنَّفها وفَهْرسَها أهل العلم في تلك المجتمعات. ولتبسيط كيفية ابتكار مقاطع الكتابة الخطيّة الصينية يضرب القوم مثلا بكلمة «بيت» التي تُكتب هكذا . فعلى حين يعني الجزء الأعلى منها سقف البيت يعني الجزء الأدنى الأطفال، والمقصود بها في الأصل «أطفال البيت»، إلى أن لحق التطور معناها فَغَدَتْ تعبّر عن التكاثر أو التوالد أو التناسل، وصارت العلامة تدلّ ضمنًا على الاشتقاق أو الاستخراج. والثابت أن ابتكار مقاطع الكتابة الخطيّة على أيدي الصينيّين القدامى قد استغرق فترة زمنية طويلة، فبينما كان اختيارها في أول الأمر اعتباطيًا مشوّشًا، أرسَتْ مشاركة الناس في استخدام هذه الكتابة دعائم الشكل العام لهذه العلامات.

ومنذ ما يربو على ألْف وتسعمائة سنة، ألّف عالم صيني يُدعى **«يُو شِنْ»** في عهد دولة هان الشرقية كتابا بعنوان «المعجم التحليلي للكتابة الخطيّة الصينيّة»، قام خلاله بتصنيف ستة أنواع من أشكال الكتابة الخطيّة الصينيّة، أهمّها وأكثرها شيوعًا هي **«العلامات الهيروغليفية»** و**«علامات تداعي المعاني»** و**«العلامات ذات الدلالة»** و**«علامات الألفبائية الصوتية»**.

وتبلغ **العلامات الهيروغليفية** ـ وهي الكتابة المقدسة التي نشأت بمصر أصلاً ـ ما يربو على أربعة آلاف علامة تصوّر البيئة المحيطة من طير وحيوان وزواحف وإنسان ونبات ومظاهر الطبيعة، وتُعتبر من أقدم أشكال الكتابة التصويرية وأوضحها وأسهلها إدراكا واستيعابا، كما تمثّل المعاني من خلال الشكل الموجود في الطبيعة مُحوّرًا؛ فبينما تبدو العلامة الصينيّة المنقوشة فوق عظام الحيوان في **(شكل ٦ أ)** مُقاربة إلى حد ما للشكل الآدمي المرسوم، تتقارب علامة الأسنان في نقش فوق عظام الحيوان في **(شكل ٦ ب)** مع أسنانً قناع الهنود الحمر المبيّن. كذلك تعبّر صورة الفتى الباسط أطرافه الأربعة في **(شكل ٦ ج)** عن تباهيه بضخامة جسده. وتبدو علامة التَّيْس في **(شكل ٧ أ)** تحويرًا بالغ التعبير عن رأس تَيْس حقيقي، كما تعبّر علامة الأقواس الثلاثة في **(شكل ٧ ب)** عن جبال ثلاثة.

أما **علامات تداعي المعاني، أو الحروف المركّبة من رمزيْن أو أكثر،** فهي علاقة وظيفية تنشأ أثناء خبرة الفرد، وتؤدي بطبيعتها إلى أنّ ظهور الوظيفة الواحدة في العقل تفرضُ ظهور الأخرى. مثال ذلك **(شكل ٨ أ)** حيث نرى شخصًا يسير في أعقاب شخص آخر للدلالة على معنى كلمة «يتبع»، كما نرى في **(شكل ٨ ب)** علامة تعني كلمة «ينظر» تؤيّدها العين المُحَمْلقة. ويحمل **(شكل ٨ ج)** معنى المقارنة حيث نرى شخصين يقارنان طولهما.

وتدلّ **«العلامات ذات الدلالة»** عادةً على أجزاء من أشياء أو على أفكار مجرّدة على نحو ما يتبين لنا من **(شكل ٩ أ)**، حيث استخدم الصينيون شَرْطة قصيرة للتعبير عن كلمتيْ «فوق» و«تحت» فوق قوْس أو تحته. وتبدو في **(شكل ٩ ب)** علامة سكّين شبيهة بسكّين من مخلّفات عهد أسرة شانغ.

شكل ٦أ، ب، ج. علامات هيروغليفية.



شكل ٦ ج. التباهي بالضخامة

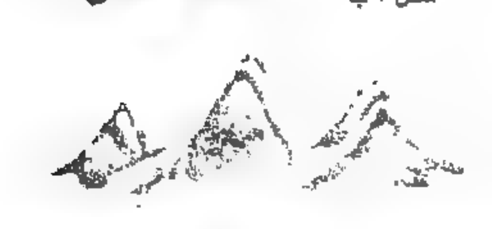
شكل ٦ ب. الأسنان

شكل ٦أ. الإنسان





شكل ٧أ



شكل ٧ ب

شكل ٧أ، ب. علامات هيروغليفية.



شكل



شكل ٨ب.





شكل ٨ج.

شكل ٨أ، ب، ج. علامات تداعي المعاني.



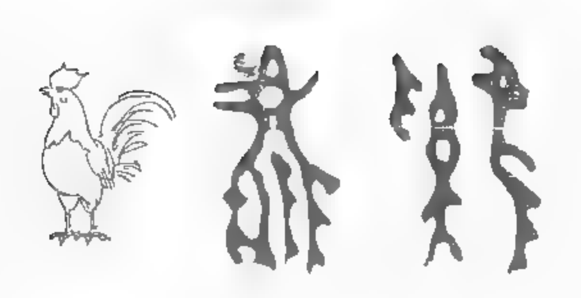
شكل ٩أ.



شكل ٩ب.

شكل ٩أ، ب. العلامات ذات الدلالة.

أما «**العلامات الصوتية**» فهي حروف مكوَّنة من جذور صوتية ورموز فكرية، وتكاد معظم مقاطع الكتابة الخطيّة الصينيّة تكون مؤلّفة بهذه الطريقة. والعلامات الصوتية هي أرفع أشكال الكتابة الخطيّة شأنا بعد أن قطعت شوْطًا بعيدا في مسيرة تطوّرها. فمنذ عصر النقش على عظام الحيوان في عهد أسرة شانغ إلى عهد أسرة تشينغ (١٦٤٤ ـ ١٩١١) زادت نسبة العلامات الصوتية في الكتابة الخطيّة من ٢٠٪ إلى ٩٠٪ على نحو ما تُسجّله وثائق البلاط الإمبراطوري لأسرة تشينغ. ومع أن «العلامات الصوتية» أسلوب جدّ بسيط، إلاّ أن له تأثيرا فعّالا في تشكيل مقاطع الكتابة الصوتية على نحو ما نرى في (**شكل ١٠**) الذي تبدو فيه دجاجة تُقوقئ (تصوِّت).



شكل ١٠. العلامات الصوتية: دجاجة تقوقئ.

* * *

هكذا نشأ فن الكتابة الصينية في بداية الأمر صورًا تُمثّل أشكال الطبيعة معبّرة عنها، ثم أخذت في التطوّر شيئا فشيئا حتى صارت أشكالاً تجريديّة. وليس ثمة ألفباء صينيّة بالمعنى المتعارف عليه في سائر اللغات، إذ يَستخدم الصينيّون مجموعة من «المقاطع» الصوتيّة المدوَّنة تخضع في تشكيلها لنمط محدّد. وفي أدائها لنَسَق معيّن أشبه ما يكون برموز الكتابة الفرعونية المعروفة بالهيروغليفية المعبِّرة عن المعاني المقصودة. ولكل مقطع من هذه المقاطع الصينيّة شكله القائم بذاته ونُطقه المحدّد ومعناه ودلالته. وتحكم تنفيذ هذا النوع من الكتابة قواعد ثابتة يُراعيها كل مَنْ يعكف على الكتابة الخطّية، بادئا بـ «**لمسة الفرشـاة المعبِّرة عن النقطة**»، تليها «**لمسة الخط الرأسي**» ثم «**لمسة الخط المائل**»، وبحيث يسبقُ فكرُه لمسةَ فرشاته.

وفي أثناء مرحلة «**الدويلات المتحاربة**» (٤٧٥ ـ ٢٢١ ق.م) انقسمت الصين إلى سبع دويلات إقطاعية هي: **تشين في الغرب، وتشُو وتشي ويان وچاوْ و وِيْ وهان في الشرق**. تختلف كل دويلة منها عن الأخرى اختلافا جذريا سواء من الناحية السياسية أو اللغوية، ولا يزال الخبراء يجدون صعوبة شديدة في التوصّل إلى حلّ شفرة الكتابات الخطّية لهذه الدويلات المتحاربة باستثناء علامات قليلة (**الأشكال ١١، ١٢، ١٣**).

وإذا استدلَلْنا من الأدعية المنقوشة فوق عظام الحيوان وفوق الذّيْل الذي يحمي ظهور السلاحف ومن الكتابات المدوّنة فوق أشغال البرونز التي عُثر عليها من عهد «**أسرة شانغ**» (١٥٢٣ ـ ١٠٢٨ ق.م) على وجود ملامح للكتابة الخطيّة أنذاك، فالثابت أن الكتابة الخطيّة البدائية قد ظهرت أول ما ظهرت حلال عهد «**أسرة چوه**» (١٠٦٦ ـ ٢٥٦ ق.م)، ولا يبدو أن خطّاط ذلك العهد كان يُعنَى كثيرا بتجميل أشكال «مقاطعه الكتابية» على نحو ما يتضح لنا من تأمّل ما تمّ العثور عليه بإقليم **هونان** من كتابات تعود إلى ذلك العهد الغابر.

وفي عـام ٢٠٦ ق.م قام الإمبراطور «**تشين شي هوانغ**» بتوحيد الصين لأول مرة، وتبيّن له أن استخدام كتابات خطيّة مختلفة في أنحاء الصين يُشكّل عقبة تحُولُ دون تطبيق القرارات السياسة التي يتّخذها، كما يعوق مسيرة الإنتاج ونشر الثقافة والتعليم، ومن ثم بدأ حملة لتوحيد الكتابات الخطيّة تمخّضت عن استنباط أشكال «**الكتابة الخطيّة القومية**» أو ما سُمِّي «**أسلوب الختْم الصغير**»، مُستهديًا بمشروع الكتابة الخطيّة في عهد «**أسرة تشين**» الذي أطلق عليه «**أسلوب الختمْ الكبير**». وبهذا الترشيد الحكيم من حيث البناء والشّكل وجرَّات فرشاة الكتابة شكّلت الكتابة الخطيّة الموحّدة أساس كل العلامات والحروف والمقاطع التي ظهرت في الصين. كما هيّأت

شكل ١١- تنويعات الكتابة الخطية في مرحلة الدويلات المتحاربة

	تشين	وي	چاو	هان	يان	تشو	تشي
حصان							
سلام							

شكل ١٢- الكتابة التصويرية هي أساس لغات العالم كافة

كتابة خطية مسمارية وهيروغليفية مصرية وفوق عظام الحيوان

خط شبيه بالمسماري					
كتابة هيروغليفية					
كتابة على عظام الحيوان					
	女	男	水	山	日
	أنثى	ذكر	مياه	جبل	يوم

شكل ١٣- تطور الكتابة الصينية من كتابة تصويرية إلى مقاطع

كتابة على عظام الحيوان						
كتابة خطية عادية						
كتابة «الختم» الصغير						
كتابة تدوينية «ليشو»	獸	啓	魚	游	佳	馬
كتابة قياسية «كايشو»	獸	啓	魚	游	佳	馬
	حيوان	مفتوح	سمكة	سباحة	جيد	حصان



چونغ ياو
مبتكر الكتابة الخطية القياسية «كايشو».

شكل١٤ـ الكتابة الخطيّة التدوينية «ليشو».

شكل ١٥ـ الكتابة الخطية القياسية «كايشو».

قاعدة وطيدة لوحدة الصين المنشودة كانت ضمانًا لأمن الوطن والحفز على التبادل الثقافي وتشجيع الإنتاج وقتذاك. ومنذ هذه الآونة لعبت الكتابة الخطيّة الموحّدة وانتعاش الحركة الثقافية خلال عهد «أسرة هان» دوراً جوهريا في تماسك الشعب الصيني.

كذلك ظهر خلال عهد الإمبراطور «تشين شي هوانغ» أسلوب اخر مُبسَّط يختلف عن «أسلوب الختم الصغير» ما لبث أن شاع بين العامة والخاصة. وبالرغم من بساطة هذا الأسلوب إلاّ أن أشكال «مقاطعه» كانت غير منتظمة ومن العسير تلقينها لجماهير الشعب، وإذا «تشنغ مياو» ـ أحد أمناء سرّ الإمبراطور ـ يُوفّق إلى ضبط هذا الأسلوب في نَسَق موحّد لقي ترحيبا من الإمبراطور الذي قضى باعتباره أسلوب الصين القومي لعامة الشعب، ودعاه «أسلوب ليشو» أي الكتابة الخطيّة التدْوينيّة (شكل ١٤).

وقرب غروب دولة «هان» (٢٥ ـ ٢٠٠ ق.م) ظهر نمط جديد من الكتابة هو «أسلوب كايشُو القياسي» (شكل ١٥) الذي ابتكره «چونغ ياو» المولع بفنون الكتابة، والذي لم يكن يُبالي وهو يُحاور الناس أن يَنْقُشَ ما يَعنّ له بعصاه على الأرض، كما كان يُدوِّن بأصابعه المغموسة في المداد ما يجول بخاطره علَى أغطية فراشه حتى خَلِّقها جميعا في حال مُزْرية. وبالرغم من سلوكيّاته الشاذّة تلك، فقد توصّل إلى ابتكار كتابة خطيّة مُيسَّرة ذات خطوط مستقيمة وزوايا قائمة ظفرت بالاستحسان والتشجيع من الجميع، حتى جرى تصنيفها حينذاك باعتبارها «الكتابة الخطيّة القياسية» التي اتُّخذت نموذجا يهتدي به الخطّاطون كافة، وغدت هي الكتابة الخطيّة المُصطلح عليها آنذاك.

ولم يبلغ فن الكتابة الخطيّة مرتبة الكمال إلاّ في أخريات عهد «أسرة هان» (٢٠٦ ـ ٢٢١ ق.م) عندما تقدّم الوزير «لي ـ شيو» بمشروع جديد لتحسين مقاطع الكتابة الخطيّة يُناسب تحرير المدوّنات الحكومية، كما يمكن

استخدامه في النقش على المنحوتات والأختام وصنجات الموازين. وعُني الوزير أكثر ما عُني في مشروعه لإصلاح الكتابة بوضوح عناصر الشكل الرامز، إذ كان أهم ما يشغل باله تشجيع جهود الحكومة لتوحيد أساليب الكتابة الخطّية في شتى أنحاء الإمبراطورية، فظهر على يديْ هذا الوزير المستنير ما أطلق عليه «**فن الكتابة الخطّية على أيدي الموظفين**». ولأول مرة خرجت الكتابة بالفرشاة عن الأساليب التقليدية السابقة، فإذا الأسلوب الجديد يُكْسِبُ مقاطع الكتابة اتساعا أفقيًا يعوقُ قاماتها الرأسية أحيانا سعيًا لتحقيق جماليات التشكيل العام للمقطع، مع تقويس أعلاها قليلا لإضفاء الحيويّة على الأشكال السّاكنة، وهو ما أسبغ على الكتابة طابعا حركيا. وما أصدق **ابن مُقْلة** ـ خطّاط العصر العباسي الشهير ـ حين قال: «إن الخط الجميل يتحرك وهو ساكن».

وقد عُثر في براري إقليم طورفان القاحلة وغيره من واحات صحراوات آسيا الوسطى على مخطوطات بوذية فوق الورق ترجع إلى نهاية القرن الثالث، تَشي كتاباتُها بأنها صورة معدّلة من أسلوب الوزير «لي ـ تشيو».

ولم يلبث الصينيّون أن هجروا أساليب الكتابة الخطّية القديمة لصالح أساليب ثلاثة جديدة من ابتكار الوزير **لي ـ تشيو**، وهي:

١ـ الكتابة الخطّية الرسمية

٢ـ الكتابة الخطّية الدّارجة

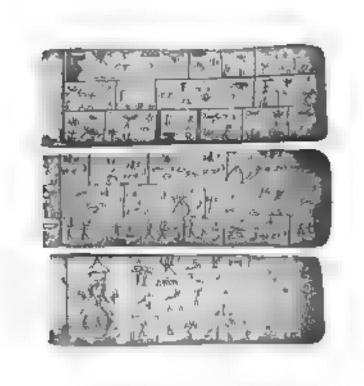
٣ـ الكتابة الخطية ذات المقاطع المتّصلة المُرسلة

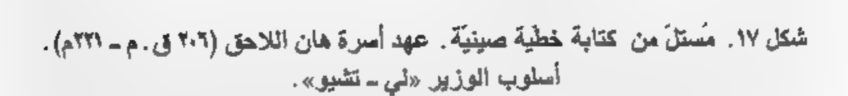
ومن المعروف أن هذه الكتابة الأخيرة هي تطوير للأسلوبيْن السابقيْن، وإن ذهب البعض إلى أنها نمط مختزل لأسلوب «لي ـ تشيو» بعد أن لحقه تعديل شامل.

ولم يبدأ التمييز بين الناحيتين النظرية والعملية في مجال الكتابة الخطّية إلاّ في بداية القرن الرابع الميلادي على يد سيدة البلاط «**ويْ ـ تشُو**»، ثم على يد تلميذها المرموق «**وانغ هي ـ تشه**» (٣٠٧ ـ ٣٦٥)، فإذا هي تعرض في مبحثها المُعَنْوَن «**استراتيجية الفرشاة**» تحليلا أمينا مزوّدا بالأدلّة والبراهين، قسّمت فيه خطوط الكتابة إلى اثنين وسبعين نمطا أطلقت على كل نمط منها اسما شاعريا معبّرا، كما ميّزت ـ وفق تصوّرها ـ بين الشكل الذي دعتْه «الهيكل» وبين الجوهر الذي أسْمته «العضَل» وبين الحسّ الجمالي الذي أطلقت عليه «اللحم». وانتهت إلى أن لمسة الفرشاة هي التي تُضفي على الكتابة النّسب السليمة المنشودة، وأن «اللحم» يخضع بطبيعته «للهيكل» و«العضل»، كما تكشف قوة «العضل» وحيويّة جوهره الفائقة عن جمال الكتابة، على حين يبدو الشكل عند غيابهما رخْواً مُتهدّلا. وقد أدّى التفكير وفق هذه الاستراتيجية الجديدة إلى إدراك أهمية إعمال الذهن؛ فبعض الخطاطين تسبقُ أفكارُهم حركةَ فرشاتهم، والبعضُ الآخر تسبقُ فرشاتُهم أفكارَهم. وهو موضوع طال حوله الجدل إلى أن استقرّ الرأي على ضرورة إعمال الذهن قبل تناول الفرشاة في فنّي التصوير والكتابة الخطّية كلاهما. ومن هنا كان تنديد السيدة «ويْ» بالخطّاطين الذين يتساوى لديهم الفكر واستخدام الفرشاة؛ فبينما اشتدّ نقدها لأولئك الذين تسبق فرشاتُهم أفكارَهم، كالت الثناء كله لمن تسبقُ أفكارُهم لمسات فرشاتهم. وما من شك في أن التحليل الذي قدّمته السيدة «ويْ» عن الكتابة الخطّية الصينيّة قد وفّى الموضوع حقه لأول مرة في تاريخ الصين، إلى أن ابتكر تلميذها «وانغ هي ـ تشه» نماذجه الرائعة المُستلهمة من أساليب الوزير «**لي ـ تشيو**» الثلاثة، كما اضطلع باختزال عناصر السيدة «**ويَ**» الاثنين والسبعين إلى ثمانية عناصر فحسب. ومضى النقد الفني للكتابة الخطّية جنبا إلى جنب مع فن التصوير، حتى انتهى القوم إلى استخدام نفس المصطلحات والمفردات (**الأشكال من ١٦ إلى ٢٦**).



شكل ١٦. مُستلّ من كتابة خطّية صينيّة. عهد أسرة هان اللاحق (٢٠٦ ق.م - ٢٢١م).





شكل ١٧. مُستلّ من كتابة خطية صينيّة. عهد أسرة هان اللاحق (٢٠٦ ق.م ـ ٢٢١م). أسلوب الوزير «لي ـ تشيو».

九月十七日羲之報且因孔侍中信書想必至不知領軍疾後問

شكل ١٨. كتابة خطية صينيّة. أسلوب الفنان وانغ هي ـ تشه (٣٢١ ـ ٣٧٩).

شكل ١٩. كتابة خطية صينيّة محسنّة. أسلوب الخطاط سوَ ـ تشه



شكل ٢٠. مقاطـع خطيـة صينيّة محسنّة. الخطـاط الراهـب هيـو طانـغ ـ سـو (١٢٩٩). محفوظـة بمعبد دا يُطوكو ـ جي باليابان.

شكل ٢١. كتابة خطية صينيّة. الفنان الشهير المصورّ لي ـ تسان (١٣٠١ ـ ١٣٧٤)، مدونّة فوق منظر طبيعي بإحدى لوحاته المصورّة.

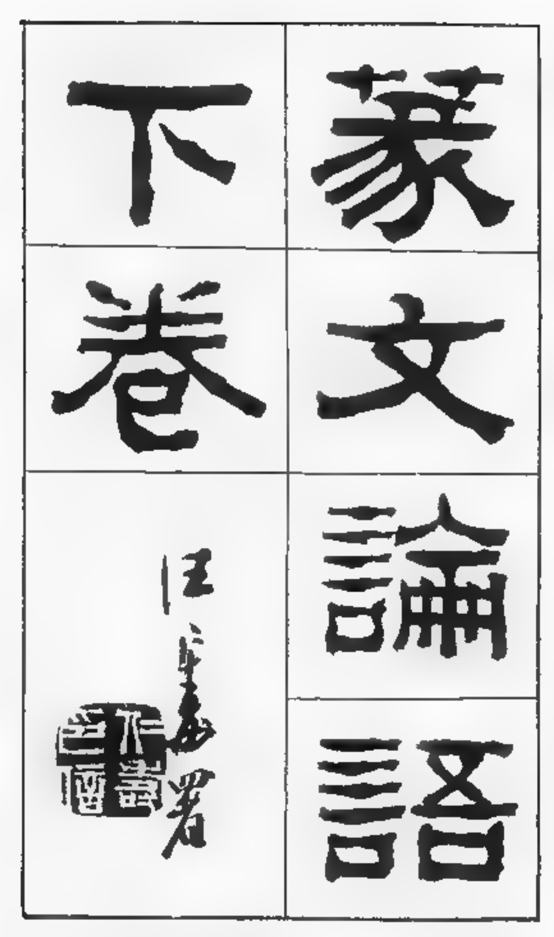


雖到海山器
小故不能取
無量水歸如

شكل ٢٢. مُستلّ من كتابة خطيّة صينيّة للفنان المصوّر كين ـ نونغ (١٦٨٧ ـ ١٧٦٤).

千字文
天地玄黃宇宙洪荒
閏餘成歲律呂調陽
劍號巨闕珠稱夜光

شكل ٢٣. بداية نص كتاب «تاريخ الصين في ألف مقطع» تأليف تسنْ تسُو ـ ونْ بخط الفنان المصوّر ونْ تشنغ ـ منغ (١٤٧٠ ـ ١٥٥٩).



شكل ٢٥. كتابة خطّية صينيّة مُستلّة من كتاب معاصر.



شكل ٢٤. أمشاق كتابة خطية صينية (المشق نموذج للخط المجوَّد يحاكيه المتعلّم لتحسين خطّه).



شكل ٢٦ أمشاق كتابة خطّية صينيّة معاصرة.

الفصل العاشر
الفلسفة الكامنة وراء التصوير الصيني

توطئة

يرى أهل الصين أن فن التصوير الصيني هو أرقى أنواع التعبير الفني وأكثرها عُمقًا وأصالة وإن لم يلتزموا فيه بمبادئ التصوير وَفْق قواعد المنظور، على حين يراه غيرهم من الشعوب فنا غامضًا غريبًا خاليًا من تلك المبادئ، فضلاً عن عدم تقيُّده بالأسس المُتعارف عليها لنظرية الإشراق والعَتَمة «كياروسكورو»[٣٨] التي تُكْسِبُ الأجسام ثِقَلها وكثافتها، وتَغَاضيه عن تسجيل الأثر اللَّحْظي الذي تُخلّفه الشمس على عناصر الطبيعة في رحلتها نهارا وعن تفاصيل الموضوع المصوَّر الدقيقة المتكرّرة، وإن حرص مع ذلك على أن يربطَ المُشاهِد بجوهر الموضوع من خلال الأداء المُباشر للَمَسَات فرشاته الحاذقة.

و«التصوير الصيني» هو في جوهره قصائد صامتة تَشيدُ بالطبيعة والإنسان إلى جانب كونه عنصرا مُثيرا للذكريات ومؤجِّجا للعواطف الجيَّاشة بدفئه وبلاغته وبساطته المنقطعة النظير، فإذا هو يتفرّدُ بين جميع الحضارات بنكهته المُثيرة لسائر المشاعر الجوّانيّة الغامضَة المطموسة بالواقع المادّي الذي نُعاني منه بلا هوادة.

ومّما لاجدال فيه أن اللوحة المُصوَّرة الجيّدة هي التي تعكس الحوار الحميم الذي يدور بين الفنان وبين الطبيعة في أثناء معايشته لها. وليس ثمة لوحة صينيّة أيا كان مصدرها تُمثِّل الواقع الطوبوغرافي أو الجيولوجي أو الجغرافي تسجيلاً حرفيا أو سطحيا مثلما تفعل الكاميرا المصوِّرة، وإنّما هي جُمَاع أحاسيس الفنان وانفعالاته في أثناء ترحاله عَبْر مفاتن الطبيعة غير المحدودة. كما أنه ليس هناك أيّ لَبْس في أن الصُّور الذاتيّة الصينية التي نُطلق عليها مجازا كلمة «بورتريه» لا تُحاكي شكل صاحبها أو هيئته محاكاة تامّة، وإنما هي تُمثّل جوهر شخصيته. وإن مَنْ يطالب بمُشابه الشكل المصورّ في اللوحات الصينيّة يغيب عنه الهدف المقصود من التصوير الصيني الذي لايُعنَى في الحقيقة بتقديم الشكل بقدر ما يُعنَى بتقديم جوهره، فإذا الصّور الذاتية الصينية تبدو وكأنها صور عامة لا خاصة. وبدلا من أن تكون تسجيلا لشخصيّة بعَيْنها، يُؤْثرُ الفنان الصّيني إضفاء لمسة مثاليّة على الصورة الذاتية. فنراه حين يصوّر حكيما كونفوشيوسيّا على سبيل المثال يُمثِّله وقد كَسَتْ صورته ملامح مختلفة عن قسمات وَجْهه الفعلية تقوم دليلا على تفرّده عن سائر البشر بسمات مثالية أو روحانية، وعندما يصوّر كائنات أدنَى من الإنسان مرتبة ينحُو دائما إلى إيضاح مراحل تطورها ونموّها على نحو ما يفعل عند تصويره قصبات البامبو أو أغصان الأزهار التي يُمثِّلها وهي تنمو وتتصاعد من أسفل إلى أعلى، على العكس من تصويره للإنسان الذي يلتزم بنقل جوهره فحسب. وإذا أقدم على تصوير «بوذا» عُنيَ بأن يُوحي شكله بالألوهيّة والقداسة وما يخالج سريرته من رحمة وتعاطف.

لقد أوْلى الفنان الصيني تصوير المناظر الخلويّة اهتماما شديدا، فليس هناك مَنْ يضارعه في رؤيته الثاقبة للآفاق البعيدة وامتداد الزمان عَبْر تكرار الفصول وفي ولعه بتحليل هذا الموضوع الكوْني الرحيب. ومن المؤسف أن فن التصوير الصيني لم يحظ بالتقدير خارج بلاد الصين واليابان إلاّ بأخرة عندما تزايد الإقبال عليه خلال القرن العشرين، فإذا المتاحف العالمية تحرصُ على اقتناء أجمل ما تقع عليه العَينُ من التصاوير الصينيّة.

بداية عناية الغرب بالتصوير الصيني

والسؤال المثير للحيرة حقا هو: لماذا لم يظفر فن التصوير الصيني الرائع باهتمام الغرب سواء في أوربا أو أمريكا إلاّ أخيرا، باستثناء ما قدّمه الأديب الفنان **آندريه مالرُو** في مطلع القرن الماضي بإيجاز وإلمام واعٍ في كتابه

الخالد «**المتحف الخيالي**»[٣٩]، حيث عَرَضَ لأمرين: أوّلهما **واقعي**، وهو أن مستنسخات التصوير الصيني الملوّنة المُتقنة الطباعة غير متيسّرة إلاّ في أضيق الحدود وبأعداد حدّ ضئيلة، كما أن مجموعات التصوير الصيني الأصيلة ذات الأهمية كانت إلى وقت جدّ قريب محجوبة ومن العسير الوصول إليها، ثم إن تلك الموجودة بمتاحف الغرب غير كافية للإلمام الدقيق بهذا الفن العريق والتعرّف على جوهره. والأمر الثاني **تاريخي**، وهو تأثير موجة استخدام النتاج الفني الياباني[٤٠] في مدرسة التصوير الانطباعية ـ وهو ما أطلق عليه في نهاية القرن التاسع عشر «الأخذ بالطابع الياباني»[٤١] ـ الذي أسفر عن اضمحلال هَيْبة التصوير الصيني. أما الأمر الأول فلم يعدْ قائما بعد ما طرأ على فن الطباعة من تقدّم مُذْهل وما توافر بين أيدينا من مستنسخات عالية الجودة، وأما ظاهرة «الأخْذ بالطّابع الياباني» فقد تلاشى أثرها بعد أن أدرك الغربيون مدى الغبن الذي لحق بسمْعة التصوير الصيني بعد أن حرّرُوا أنفسهم من الدعاية اليابانية المُغرضة حوله.

ومن اللافت للنظر أيضا أن الأوربيّين لم يلتفتوا إلى روعة الفنون الصينيّة إلا خلال القرن الثامن عشر، فاندفعوا يحاكون الزخارف الصينية فيما عُرف بنزعة «**الشينوازْري**»[٤٢]، وهي كلمة فرنسيّة قُصد بها الفن الذي ابتدعه الأوربيّون يحاكون به الصيغ الفنية الصينيّة والذي ازدهر منذ عام ١٧٥٠، وساعد على ذلك انتعاش التجارة بين أوربا والشرق الأقصى، وما كان يحمله الوافدون من الصين من نماذج اللك والپورسلين والمسوجات واللوحات والسواتر المصوّرة إلى غير ذلك. وكان أكثر ما شاع من هذا الفن الأوربي ـ الذي يُحاكي الصِّيغ الزخرفية الصينيّة ـ فنون الخزف والأثاث وورق الحائط وعناصر التنسيق الداخلي بالبيوت في فرنسا وهولندا وألمانيا وبريطانيا ـ إلى أن غدا هذا الفن جزءًا لايتجزأ من زخارف طراز «الروكوكو» خلال القرن الثامن عشر (انظر كتابيْ «**فنون عصر النهضة والروكوكو**» لصاحب هذه الدراسة)، كما ازدادت عناية الفنانين ومؤرخي الفن الغربيّين بكل ما هو صيني وبخاصة فن التصوير. وكلما تزايدت البحوث والدراسات اشتدّ ولع الغرب بالفنون الصينيّة.

* * *

علاقة الشرق الإسلامي بالفن الصيني

ومن قديم الزمن كانت ثمة علاقة تربط الفنون الصينيّة بفنون الشرق الإسلامي، فقد اعتادت السفن الصينية منذ القرن السابع في عهد أسرة «طانغ» أن ترسو في ميناء سيراف [بلدة قديمة في إيران على الشاطئ الشرقي من خليج مرطبان ـ أي الخليج العربي ـ خرّبتها الزلازل عام ٩٧١] لتتبادل التجارة وتُمارس المقايضة مع البصرة وعُمَان وثغور أخرى، ثم ما لبثت السفن العربية أن زادت هي أيضًا من زياراتها للصين، فغَدَتْ الأدوات الفنّية الصينيّة المستوردة إلى الأقطار الإسلامية نماذج يحتذونها ويحاكونها. وما من شك في أن ثمة تأثيرا عميقا خلّفه التصوير الصيني على كبار روّاد الفن الإسلامي من أهل فارس حتى جرت العادة في الأدب الفارسي أن يكون معيار تقدير المستوى الفني للتصوير هو مقارنته بنظيره الصيني، وحتى وصف «**الثعالبي**» المؤرّخ والأديب اللغوي (القرن ١١) دقة المصوّر الصيني وأمانته بقوله: «إنه يستطيع أن يصوّر الإنسان وكأنه يتنفّس، ولا يكفيه هذا بل يذهب إلى تمثيله وهو يضحك، بل وهو يؤدي مختلف أنواع الضحك الممكنة». ويدلّ مثل هذا القول في الإشادة بمقدرة الفنانين الصينيّين وإطراء أعمالهم على أنه إمّا أن يكون قد تعرّف بذاته على منجزاتهم، وإما أن أحد العارفين بها قد نقلها إليه. ولا أدلّ على أهمية العلاقات بين الصين وفارس في أوائل القرن الخامس عشر ـ فيما يتعلّق بفن التصوير ـ من أن «**شاه رُخْ**» ـ الابن الرابع لـ «تيمور لنك» (١٣٧٧ ـ ١٤٤٧) الذي تولّى السلطنة عام ١٤٠٥ واجتاح إيران وآسيا الصغرى واشتهر بسخائه على العلماء والشعراء والفنانين ـ قد أوْفد فنانا مصوّرا هو

غياث الدين بين مبعوثيه من السفراء إلى إمبراطور الصين وعهد إليه بتسجيل ما يراه مثيرا للاهتمام خلال رحلته. وامتد هذا الاهتمام بالتصوير الصيني إلى الموضوعات التي تناولها الأدب، مما أسفر عن تأثيره الدائب في التصوير الفارسي، ثم في التصوير المغولي بالهند الذي كن يقفو أثره. وهكذا كان التصوير الصيني أحد الروافد التي استقى منها التصوير الإسلامي إلى جوار غيره من الروافد.

لمسة الفرشاة الصينية

ولا يتقيّد المصوّر الصيني بقواعد المنظور الأوربي المتعارف عليه القاضية بتمثيل الأشياء ذات الأبعاد الثلاثة على سطح ذي بُعدين فتبدو وكأنها نافذة إلى العُمق، بل يلتزم برؤيته هو الخاصة بالنسبة للمنظور القائمة على ترتيب عناصر لوحته بحيث يكون أقربها في أدنى اللوحة وأبعدها في أعلاها. وبينما يصوّر الفنان الأوربي موضوعه مصحوبا بالضوء الساقط عليه والظل المترتب عنه، يُعنَى الفنان الصيني بتصوير خصائص موضوعه الكاشفة لجوهره.

ومنذ قرون ثلاثة استهلّ المصوّر الشهير «**طاوْ ـ تشي**» رسالته النظرية عن فن التصوير الصيني بقوله: «إن لمسةَ الفرشاة هي مصدر الوجود كله، فلقد كانت بدايةُ الخَلق. لمسةَ فرشاة!». والحقيقة أن لمسةَ الفرشاة كانت البداية والنهاية معًا. وسيظل الخط المصوَّر بالفرشاة حقيقة أساسية ثابتة في تاريخ التصوير الصيني. وإذا كان فن التصوير الأوربي قد بدأ خَطِيا، فإنه ما لبث أن تخلّى عن هذه السّمة عندما انصرف المصوّرون عن الاهتمام بالخطوط الحاضنة إلى تبيان ما تُحوّطُه هذه الخطوط، مُوجّهين عنايتهم إلى التعبير عن جملة أمور مثل الضوء والظل «كيارو سكورو»[٣٨]، وسلاسة الحواف الحاضنة للأشكال لفصل بعضها عن البعض الآخر أو لحَجْبها أو لطمْسها تهوينا من شأن الخط، بالإضافة إلى التعبير عن الكتلة وعن القيم اللّمسيّة[٤٣]. وثمة أبعادٌ وملامح أخرى نفسيةَ ووجدانية وشعورية تنبثق من مكوّنات الكوْن المادية ليس لها أسلوب محدَّد للإفصاح عنها، وإنما هي آثار أصابع الفنان العازف على الوتر بالغ الحساسيّة التي تُسفرُ عن الطَّرب اللمسي ـ إذا جاز لي هذا التعبير[٤٤]. أمّا المصوِّر الصِّيني فقد اتجه وُجهة أخرى مغايرة للمصوّر الأوربي، مُتحاشيًا محاكاة الألوان والتعبير عن القيم اللّمسية للمسطّحات وتجسيد الكتل بحذافيرها، مُؤْثرا تحميل الفرشاة عبء التعبير بالخط[٤٥] لأنه لا يصوّر الأجسام طبق الأصل ـ كما أسلفت ـ بل يصوّر جوهرها بحسبان هذا الأسلوب هو أرقى وسائل الوصف والتعبير، مستهلاً لوحته بما هو داكن ومنتهيًا بما هو مُشْرِق، على العكس من تقنيّة التصوير الأوربي والتصوير بالألوان المائيّة، فإذا كل البدَع الأسلوبيّة التي حاولت القضاء على ما تحمله لمسات الفرشاة الصينيّة من صدق، فضلا عن محاولات استبدَال التصوير الخطّي بالتعبير عن الأشكال، تبوء بالفشل لأنها نكوص معيب عن تقاليد التصوير الصيني الراسخة.

* * *

العلامات المُحدّدَة لرؤية المصوّر الصيني

وبقدر ما يكتنف تاريخ التصوير الصيني من غموض نتيجة ما اندثر منه أو أتَتْ عليه الحروب أو بفعل كوارث الطبيعة، يشوبُ مصداقيّة ما حفظه لنا الزمن من هذه التصاوير المغالاة في استنساخه، على الرغم من نصائح الحكيم الفنان «**شِي ـ هُو**» التي لا تفتأ تُردّد أهمية استنساخ صور الأساتذة القدامى. ومن هنا يتبيّن لنا أنه حتى إذا مُهرت أروع الصور القديمة بتوقيعات أساطين المصوّرين الخالدين فقد لا يعني هذا سوى أن الصّورة قد أنجزت وَفقا للأسلوب الذي أرساه الفنان صاحب التوقيع.

وقد دَرَج الفنانون الصينيّون على تصوير لوحاتهم داخل المراسم، إذ لم يعتد المصوِّر الصّيني النَّقل المباشر عن الطبيعة، بل اكتفى برسم جُملة من العُجالات التَّخطيطيّة والدراسات المتنوّعة يستعين بها عند تصوير ما يجول بذهنه حين يعود إلى مرسمه ليُبدع لوحته النهائية ـ التي تكون عادة من الذّاكرة ـ بسرعة ملحوظة يتجلّى معها جمال التصوير والتلوين وروعة التناغم بين الخطوط والألوان. ويؤدي الفنان الصيني مهمّته الجليلة جالسًا القرفصاء مضمومَ الساقين ومتّكئًا على إحدى كفَّيْه فوق أرضيّة صُلبة، الأمر الذي يُتيح له التحرّك بيُسْر فوق اللوحة المصوَّرة في جميع الاتجاهات.

وبالرغم من أن المصوّر الصيني لم يعتمد في تصويره على «المظور الخَطّي»[٤٦]، إلاّ أنه وُفِّق إلى نقل الإحساس بالمسافات، وهو ما يتضح في تصويره للمشاهد البعيدة أكثر ما تكون ضآلة متجاهلاً التفاصيل، كما نجح في تمثيل الفراغ بالتقريب بين الأشكال المصوَّرة في أماميّة اللوحة والمُباعدة بين تلك التي في خلفيّتها، فيتراءى للمُشاهد أنه يطلّ على المشهد من عَلٍ. وبينما كان الشّكل الإنساني في الفن الأوربي هو أرقى الأشكال تعبيرًا، كانت البوذية ـ المؤمنة بالروحانية، وبأهميّة «الخلاص» من أسْر العالم المادي، وبأن الحياة الدنيويّة عابرة لا غناء فيها، وبأن الجسد عبء ثقيل على الروح ـ لا تَعُدّ الشكل الإنساني تعبيرا صادقا وتُعنى بالجوهر دون العَرَض، ومن هنا تغلغل أثرها وتجلّى في تشكيل القيم الجماليّة الصينيّة.

وينفرد الخط الصيني المصوَّر بإيقاعه الخاص، كما يكشف عن مشاعر الفنان الصيني ومزاجه بل وارتعاشات أعصابه، ولهذا كان لكل خط شخصيّته المميَّزة لأن أي خط رسمته يد مصوّر قدير يحمل ملامح شخصيّته الذاتية مثلما يحمل الإنسان الملامح الدالّة على سني عمره. وبالرغم من أن الخط المرسوم بالمسطرة يُعَد أدقّ خط في الوجود، إلاّ أن الدقّة ليست دائما تعبيرًا عن الحيويّة، ومن هنا كان الخط التلقائي هو التعبير الصادق عن ارتجافات الخط فوق السطح المصوَّر.

ويقتضي فن التصوير الصيني مهارة وحذقا بلا حدود في استخدام الفرشاة، لا في رسم الخطوط وحدها بل وفي تحديد الكتل متفاوتة الأحجام مهما دقّت في أي منظر خلوي أو في أي مشهد يضمّ الطير والحيوان، حيث تتوحّد الكتل مع الخطوط بفطنة وذكاء وحذق وبراعة سواء تعبيرًا عن الدّيمومة والاستمراريّة أو عن الحدَّة والحيويّة. كذلك تؤدي كثافة الخطوط أو رقّتها أو صرامتها أو طراوتها دورًا مهمًا في إضفاء الرّخامة على أنغام الصورة وإيقاعاتها.

تقنية التذهيب المُرْسَل

وقد نشأت منذ عهدْ أسْرة **طانغ** تقنيّة استخدام رقائق الذّهب (أو الفضّة) المُجزَّأة إلى شرائح رقيقة للغاية ذات أشكال هندسيّة كالمربّعات أو المستطيلات كان يجري تثبيتها باللك السائل كوسيلة إضافية لإثراء أسطح اللوحات المصوّرة والسواتر الحَاجبة بل والمنحوتات الخشبيّة، أو لكي تشغل فراغات التكوين الفنّي التي تتحلّل تصميمات السُّحب والغيوم والوديان وضفاف الأنهار وما شابهها، ويُطلَق على هذه التقنيّة اسم «**التذهيب ـ أو التفضيض ـ المُرْسَل**».

أدوات المصوّر الصيني

وتتشكّل «الفرشاة» (الفرجون) الصينيّة المُتّخذة من أعواد البامبو في أحجام وأنواع لا حصر لها، تتوقّف صلابتها أو لُدونتها على نوع شعر الحيوان المستخدم. ويمكن لأصخم الفُرش حجمًا أن يستدقّ شعرها إلى أنحف درجة يمكن أن تصل إليه فرشاة، ممّا يُتيح لها دقة بالغة في الرسم، كما تَتَراوَحُ درجات كثافة شُعيْرات الفرشاة

ثخانةً ونحافةً لكي تُلَبي مقاصد الفنان من لمساته وتُحقق الشكل الذي ينْشدُه. وقد أسفرت هذه الفُرَش عن خلق عَلاقة شديدة الخصوصيّة بين الفنان وما يعكف على تصويره. فالفرشاة ـ التي كانت تُستخدم بالمثل في الكتابة المحسَّنة ـ ليست لها صلابة القلم؛ فهي مُدبّبة من طرفها، سميكة عند اتصالها بساقها، الأمر الذي يُتيح للفنان التوصّل إلى أدقّ الخطوط عندما يلمس سطح الورق بطرف فرشاته المُدبّب، كما يستطيع التدرُّج بالخط من الدقّة المتناهية إلى أقصى درجات الثخانة التي يُشكّلها طرف الفرشاة حين يضغط عليه بأنامله. ومن هنا كانت أبْسط حركة ضاغطة بالأنامل كفيلة بتنوّع ملحوظ في لمسة الفرشاة، وهو ما يقتضي من الفنان مهارة فائقة في استخدام يده بحيث يتحرك معصمه بمرونة وحرّية تامة، مما يُبرهن على أن الإلهام الذي يتوثّب في ذهن الفنان الصيني ينساب بلا قيود من خلال أعصابه وشرايينه مثل التيار الكهربائي ليُسجّل ما يعنّ له من خواطر فوق صفحة الورق أو الحرير أو الجدران، ومن هنا شكّلت المهارة في استخدام الفرشاة عنصرا مهمّا في التصوير الصيني. والفرشاة الصينيّة مرنة مدبَّبة سرعان ما تستعيد شكلها الأوّلي فور ارتفاعها عن سطح اللوحة المصوَّرة، وإذ كانت الفرشاة المستخدمة في التصوير هي نفسها المُستخدمة في الكتابة الخطّية المحسّنة **مع فارق بسيط**، فإن هذا الدور المزدوج الذي تؤدّيه الفرشاة يدلّ على العَلاقة الوثيقة التي كانت تربط منذ عهد سحيق بين فن التصوير والكتابة الخطّية المحسَّنة على نحو ما أسلفت.

وثمة أنواع مختلفة من شَعر الفرشاة يُتيح لكلّ فرشاة التعبير عن أشياء محدّدة، فبينما لا ينثني شعر الذئاب مع حركة الفرشاة، يحتفظ شعر الأغنام بسيولة المداد فترة ممتدة، كما تُعدّ شعيرات فراء حيوان السّمور الأسود الناعم شديد الاستقامة من أفضل الأنواع المستخدمة في التصوير الصيني، إلى غير ذلك من مختلف أنواع شعر الحيوانات كالماعز والأرانب التي تُثَبّت كلها في مقابض من أعواد البامبو، وما أكثر ما كان مقبض الفرشاة يُزَيَّن عند التقائه بالشَّعر بحلْية من اليَشْب الثمين أو يُطْلى باللك. وعلى هذا النحو يكون لكل نوع من أنواع الفرشاة دور معيّن تؤدّيه على نَحو ما تؤدي كل آلة من الآلات الموسيقية دورها في أثناء عزف الأوركسترا السيمفوني. وهكذا يجري تحديد الأشكال في التصوير الصيني بواسطة الخطوط دون التفات إلى الضوء وظلّه، كما تتحقق شخصية أي خط مرسوم من خلال تنويع سُمكه وحدَّته أو تراخيه وحجم الفراغ المحيط به إلى غير ذلك من وسائل الصَّنعة الفنيّة. وعادة ما ينتهي الطرف العلوي لعُود فرشاة الرسم الصينيّة بعَلاّقة (ما يُعلّق به الشيء) من الخيْط المجدول لتعليقها بعد الاستخدام فوق الحائط، وذلك للتخلّص من الرواسب المتخلّفة وللحفاظ على القوام الأصلي للشَّعر.

* * *

و«المداد»[٤٧] (الحبر) هو أكثر مواد التصوير شيوعا نظرا للتنوّع الهائل في تدرّجاته الدقيقة التي يصل إليها الفنّان من خلال تحكّمه في مقدار ما يُضيفه إلى المداد من ماء، وفي استخدامه الحاذق لأسلوب التصوير المباشر بالفرشاة. ويُعدّ المداد الصيني عادة من السّناج الناتج عن حَرْق الفول السوداني أو شجر الصنوبر الذي يترسّب على جدران المداخن المركَّبة فوق قمائن الحَرْق بعد خلطه بالصّمغ، ثم يُشكّل في هيئة أعواد أو قوالب من عجينة المداد شديد الصّلابة. وكان الأباطرة والملوك يتبادلون هذه العيدان باعتبارها هدايا يُضمّنونها أحيانا حبّات اللؤلؤ! والمداد الصيني كثيف داكن إذا لم يُخفّف، ويغدو شفّافا عند مزجه بالماء، فيُسْفرُ عن العديد من الظّلال والأطياف والإضاءة المتدرّجة إذا استُخدمت لمسات الفرشاة الغامقة والفاتحة[٤٨] بحذق ومهارة للإيهام بالفراغ وما يحتويه. وما أكثر ما تُستخدم هذه التقنيّة في تصوير الجبال والغابات المغمورة بالسُّحب أو بالضّباب وبراعم الزهور المُشبعة بالنّدى أو البَلَل. ويعتقد المصوّرون الصينيّون أن المداد يُسفر ـ برغم لونه الأسود ـ عن طائفة من الدّرجات، ويُطلقون على تقنيّة اللوحات المصوَّرة بالمداد الأحادي اللون اسم «الغَمْر»[٤٩] أو «التكثيف

والتخفيف»، حيث تبدأ الخطوط بالأسود الداكن وتنتهي بالرمادي الشّفيف أو العكس. والمقصود بتقنيّة الغَمر هو تغشية مساحات من اللوحة بدرجات من المداد الأسود، وذلك بغَمْرِها بلمسات فرشاة من صُوف الغَنَم المُمشّط مُشْبعةً بالمداد والماء، سعيًا من الفنان للوصول إلى درجات المداد التي يشدُّها في لوْحته. وأهمّ خواص المداد الصيني شدّة سواده وقابليّته للذَوَبان في الماء لرسم الدّرجات الشفّافة. وثمة ميزة أخرى لهذا المداد هي أنه لا يتأثّر بالماء بعد أن يجفّ فوق سطح اللوحة.

* * *

وكما أن للفرشاة مواصفات خاصة بحيث يُحقّق كلُّ نوع منها غرضًا معيّنا، كذلك الأمر مع الورق المستخدم في الرسم، فَلَه هو الآخر مواصفاته التي تنحصر في رقّة الورقة أو سُمكها، وكذلك في درجة تَشَرُّبها للماء. وقد استخدم المصوِّر الصيني الورق والحرير للتصوير عليهما بالألوان المائية والمداد، حتى إذا فرغ من رسم لوحته سارع إلى وقايتها وصَوْنها والحفاظ عليها بلَصْقها على ورق سميك وتغطية سطحها بغشاء من الحرير الشفّاف. وبينما جرت العادة باستخدام الورق في لوحات التصوير بالمداد الأحادي اللون، استُخدم الحرير في التكوينات الفنية متعددة الألوان، وهي التقنية التي يُطلقون عليها اسم «**كومبي**». على أن ذلك لم يكن قاعدة مُلْزِمةً للفنان، إذ كان مطلق الحرية في اختيار ما يشاء لتصوير لوحته.

موضوعات التصوير الصيني

وكان للعلاقات الإنسانية دوْما شأن عظيم في التصوير الصيني حتى شاع ظهور الأفراد مجتمعين معًا سواء في حلقات الدَّرس أو مواقف الوداع الحار أو لقاءات كبار الموظّفين (الماندارين)[٥٠] الذين كانوا يُطوّفون بأنحاء البلاد طولا وعرضا. ويكاد الفن الصيني يخلو من موضوعات الحروب والعنف والموت والعري وضحايا الحروب والثورات، كما تجنّب مشاهد الغرام إذ يندر أن نُشاهد صور العشّاق ضمن منظر طبيعي. ويؤثر الفنان المَعْني بتصوير الأشكال الآدمية في الغالب الأعمّ تصوير الشيوخ الحكماء مستغرقين في التأمل مجتمعين حول قنّينة خمر، كما صوّر الفنان الصيني الصخور والجداول بوصفها تعبيراً مرئيا نابضًا بالحياة عن قُوى الكوْن الخافية. وعسيرٌ أن نجد في أي من الفنون الصينيّة عملا يُعنَى فيه الفنان بالشّكل وحده دون أن ينطوي على مضمون، فلا يُسيغ الصينيّون عملاً يبدو الشّكل فيه جميلا في حين يخلو الموضوع المصوّر من فكر مُضيء يُنير الوجدان. ومن هنا كان التصوير الصيني في حقيقة الأمر فنا رمزيا، لأن كل ما هو مرسوم يعكس مظْهراً من المظاهر الكُلّية التي يدركها الفنان بالفطرة، كما احتشد الفن الصيني بالرموز ذات الدّلالة، ويأتي على رأس هذه الرموز قصبات البامبو التي تُشير إلى حكْمة الفلاسفة لجمعها بين الصّلابة والمرونة ولقابليّتها للتكيّف والتشكّل، وهكذا الإنسان السَّويّ قادرٌ على الانحناء أمام وطأة المحْنة دون التخلّي عن مبادئه ومُثُله. وأعواد البامبو هي الرمز الذي بلغ من شدّة إيمان المصوّرين الصينيّين به أن أحدَهم ما كان ليشرع في رسمها حتى يفقد إحساسه بذاته، بل وبالبشر كافة، وكأنما قد تقمَّصته روح البامبو.

وكما يرمز اليَشْب العَصيّ على التلف إلى الطهارة والنّقاء، يرمز التنّين إلى ما يُضمره الإمبراطور من خير، وطائر الكُرْكي إلى طول العُمر، والبط المتآلف أزواجا إلى وفاء الأزواج. وشاع بين الرموز المستقاة من النبات زهرة «الأورْكيديه» السحْلية الحميلة التي تتضوّع بالأريج الفوّاح رمزًا للنقاء والطّهارة، و«زهرة البرقوق» التي تُونع حتى في أثناء تساقط نُدَف الثلج رامزةً للثبات والاستقرار، على حين ترمز «شجرة الصّنوبر» ذات العُقَل العتيقة لحكمة الشيخوخة الرّصينة. وكما اختار الصينيّون من بين النباتات أشجار الصنوبر والبرقوق والخوخ

والمشمش، اختاروا من بين الطيور اللقلق والبطّ والكُرْكي والإوزّ ومالك الحزين والتُّدْرج (الدُّرّاج) والغرنوق وصوّروها إما متطامنة على فروع الشجر أو محلّقة في الفضاء بشاعريّة اجتذبت مصوّري الفُرس الذين حاكُوها في منمنماتهم فأضْفَتْ عليها رقّة ورهافة وحيويّة، وهكذا رأينا في الكثير من المنمنمات الفارسية البطّ محلّقا أو طافيا فوق مياه تموَّجَ سطحُها في أنصاف دوائر متداخلة على غرار الضفائر تتخلّلها ألسنة الزَّبَد أحيانا فتزيدها جمالاً وفق سُنن رسوم الغَضَار الصيني ذي اللونيْن الأزرق والأبيض (انظر كتاب «**التصوير الإسلامي الفارسي والتركي**» لصاحب هذه الدراسة).

* * *

ملامح التصوير الصيني

يرجع تاريخ فن التصوير الصيني إلى ما يوف على خمسة آلاف عام. وهو فن يتميّز بسمات قوميّة تنفرد بها الصين نتيجة التأثير المتبادل بين التصوير الصيني من ناحية والفلسفة الصينيّة والأدب إلى غير ذلك من الفنون كالكتابة الخطّية المحسّنة والعمارة والحرف التقليدية من ناحية أخرى. وعلى حين عَدَّ المصوِّر «**كُو كايْ تشي**» ـ أحد مصوّري القرن الرابع العظام ـ «**الشكل**» وسيلة التعبير عن الروح، عدّ «**شي ـ يهْ**» مصوِّر القرن الخامس «**الحيويّة**» أهم عناصر فن التصوير. وهو ما يكشف عن أن المصوّرين الصينيّين قد أدركوا منذ زمن مبكّر أهمية الغَوْص فيما وراء الطبيعة بدلا من محاكاتها، وكذا ضرورة التزام الفنان حين ينوي تصوير الإنسان بنقل جوهر شخصيّته قبل نقل ملامحه، وأن يقفَ حين يُصوِّر الحيوان أو النبات بادئ ذي بدء على سماته الذاتية الخاصة التي ينفرد بها، فضلا عن الملاحظة الدقيقة لموضوعه المصوَّر من حيث تركيبه وخصائصه ومراحل نموّه قبل أن يشرع في رسم ما ترسّب في ذهنه من خواصّه الطبيعيّة وبعد أن يكون قد استوعب موضوعه استيعابا تاما. فإذا صوَّر شجرة صوَّرها حسبما تَنْبُتُ وتنمو، أي من أسفل إلى أعلى لا العكس، لأن كل ما في الوجود لابُد له بداية ونهاية. لذلك قصى أولئك الفنانون المُنظِّرون العظام بضرورة أن يُوحي المنظر الخلوي إلى المُشاهد بمناخ جمالي يستطيع من خلاله الإحساس بما يطرأ على الطبيعة من تقلّبات موسمية، وهو ما لا يتحقّق إلاّ بالمتَابعة الروحيّة والوجدانيّة لعناصر الكون لحظة بلحظة لإثراء الموضوع قيْد التصوير. ومن هنا بات لزاما على المصوِّر الفَطن ألاّ يقتصر على ملاحظة موضوعه المصوَّر فحسب، بل لا غنى له عن إدراك كُنهه والغوْص في أعماق سريرته، لكأن هذا الفنان يتمثّل مقولة «**أنطوان ده سانت إكسوپري**» أديب القرن العشرين الشامخ: «**لا يُحسنُ المرءُ الرؤية إلا بقلبه، فالجوهر خفيّ عن الأنظار**».

وثمة فارق بين الرؤية والرأي، فبينما رؤية العقل حسابيّة رياضيّة علميّة تتّسم بالجفاف، فإن رؤية البصر هي أسيرة تفاوت قُدْرة شبكيّة العين على التحديد أو الوصف الكامل للشكل، ومن هنا قد تؤدّي مخادعة البصر دورا يُطيحُ بمعاني الأشياء. لكن ثمة رؤية ثالثة هي رؤية الفؤاد، فما كَذَب الفؤادُ قط ما رأى، ومن هنا كانت الرؤية المعنويّة هي بيت القصيد وهي الهدف من الرحلة الطويلة عَبْر الأشكال والأحجام والأجسام، فكم من مراتب للاستيعاب الواعي ينبغي على عُشّاق الجمال خوْضها قبل أن يَلجُوا ساحة التذوّق الفنّي. وفي هذا الصَّدد يُرْوَى عن «**چينْغ هَاوْ**» أحد مصوِّري المناظر الخلويّة خلال القرن العاشر أنه كان لايفتأ يُردِّد أنه لم يبلغ إدراك روح شجرة الصنوبر إلاّ بعد أن رسمها عشرة آلاف مرّة! وقد يكون في تلك المقولة نصيب من المبالغة، ولكن المعنى المُستخلص هو أهميّة مثابرة المصوّر على دراسة كل ما يحيط بموضوعه المصوَّر ماديا ومعنويا حتى يستطيع تسنّم مقام البراعة.

وقد برزت من بين فئة الأدباء المثقفين «**اللّتراتي**»[10] خلال النصف الثاني من القرن الحادي عشر أعدادٌ ضخمة من المصوّرين الذين تألّقت أسماؤهم في مجال التصوير، كما شكّل المصوّرون البارزون من بين هذه

الطبقة خلال القرن الثالث عشر العمود الفقري لفن التصوير الصيني. وبلغ من فرط عنايتهم بالتعبير عن السجايا الذاتية للأفراد أن عَدُّوا التشابه والمحاكاة أمرا غير مُلْزِم، مُؤْثرين توجيه الاهتمام إلى ما هو أبعد من المحاكاة السّطحية. ومن هنا كان سعيُهم الدؤوب لتحقيق ما يُعرَف بنظرية «**التّطابق والتوافُق دون التّشابه**»، والمقصود بها التعبير عن الخصائص المميّزة للموضوع المصوَّر من خلال التّواشُج بين مشاعر الفنان وعواطفه وحالاته المزاجيّة. ولم يقتصروا على تضمين لوحاتهم قصائد الشِّعر المدوّنة بالكتابة الخطّية المحسّنة فحسب، بل نراهم قد مزجوا بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي، مع الحرص على تأكيد أهميّة الصورة الذّهنيّة المُترسّخة في مخيّلة الفنان، حتى ذهب «**ونْ ـ طُونْغ**» مصوّر أعواد البامبو خلال القرن الحادي عشر إلى أنه لا مَعْدى أمام الفنان من تخيّل الصورة النهائية لأعواد البامبو التي يرسمها قبل أن يتناول فرشاته. فما إن يفرغ المصوِّر الصيني من تصوّر موضوعه ذهنيا ووجدانيا ومن تمثُّل كيفيّة صياغة تكوينه الفني حتى ينطلق إلى التعبير عن أفكاره بأسلوب واضح بعيد الغور، فلا يُعْلي من شأن أي شيء سوى ما يراه ذا أهمية وما يُحسُّ به بشعوره الصادق، تاركا في خلفيّة اللوحة مساحات قد تأخذ بدوْرها أشكالا وأحجاما متنوّعة لتُشكّل أنماطا بذاتها تُعين على الإبانة عن كُنه الموضوع المصوَّر وتزيد المُشاهد بفَسحة رحيبة يستطيع معها التجوال بخياله في رحلة بصرية عاطفية وجدانية بلا حدود.

ومن هنا لا يجوز أن نعدّ مصوّر المناظر الخلوية الصّيني محاكيا للطبيعة، لأنه من ناحية لا يتطلّع إليها من نقطة محدّدة بذاتها، ومن ناحية أخرى لأنه يتحرّر من كل القيود التي يفرضها الزمان والمكان. وهو لا يُشكّل تكوينه الفنّي إلاّ بمفهومه الذاتي المُضْمر وبحسّه المُرهف لكيْنُونة الطبيعة. فيخال نفسه محلّقًا في أرجاء الفضاء قادرا على رؤية كل ما هو ناء بعيد وما هو دان قريب. وفي مثل هذه الحالة ـ سواء بدا الموضوع المصوّر مكبّرا نظرا لقُربه أو مطموسا مغبّشا نظرًا لبُعده ـ يشعر المُصوّر والمُشاهد معا أنهما يُحلّقان على هواهما خلال الفضاء.

ويفسّر «**شِنْ تشيُو**» ـ أحد نقاد الفن خلال القَرن الحادي عشر ـ التطور المستمر الذي لحق بالمنظور في التصوير الصيني بأنه ثَمرة التأمُّل الفلسفي الذي يستشفّ «**الضآلة من خلال الضخامة**»، بمعنى رؤية تفاصيل المشهد من زاوية كوْنيّة. فلقد تجاوز الفنان الصيني المنظور الزمني حتى احتوى الزمن بأسْره في وعاء واحد لا فرق فيه بين الماضي والحاضر، وما عاد الوقت يُقاس عنده بالجزئيّات لأنه يتطلّع إلى «الكُل» من خلال «الجزء»، وإلى «الجزء» من خلال «الكل» لكونهما في نظره نسيجٌ واحد. مثال ذلك لوحة مصوَّرة تجمع بين أزهار متنوّعة من مختلف فصول السّنة متجاوزةً حدود الزمن. وبالمثل يمكن العَوْص في عالم الطبيعة الرائع من خلال التطلّع إلى لوحة مصوَّرة لزهرة فريدة واحدة أو لطائر فريد وحيد أو لسمة مميّزة أو حتى لحشرة ضئيلة، إذ بوسْع المصوِّر الصّيني الضّليع أن يُضَمِّنَ ثنايا زهرة واحدة قوى الكوْن المحركّة كافةً. وعلى النهج نفسه يمكننا ـ على الضدّ من الرؤية السابقة ـ أن نستشفّ «**الضّخامة**» من خلال «**الضآلة**»، والضّخامة في هذا المقام لا تُعْنَى بالحجم بقدر عنايتها بالقيمة والمضمون. وما من شك في أن صورا من هذا الطراز قد تبدو لنا مخالفةً لقواعد المنظور[٥١] العلمية، كما قد تتراءى لنا خادعة أو مُجافية لعقلانيّة المنظور ومصداقيّته، غير أن مملكة الفن والجمال الرّحيبة لها هي أيضًا عقلانيّتها الخاصّة، كما أن لها مصداقيّتها النابعة من انفساح الخيال وصدق الإحساس وتنوّع الانفعال. ومن هنا آمن الفنان الصيني بأن العقلانيّة التي ينشدُها هي «عقلانيّة لا معقولة» إذا جاز هذا التعبير، وأن المصداقيّة المنشودة هي التعبير الحُرّ عمّا يُخالج الحسّ.

لقد آمن المجتمع الصيني الذي كان مجتمعًا زراعيا أصيلاً بحاجة الإنسان إلى إدراك كُنْه الطبيعة من حوله ومُعايشتها والتآلف معها، لأن عَالَمَ الطبيعة هو المظهر المرئي الدال على قُدرة الخالق المتمثّلة في تنوُّع الخليقة وتكاثرها. وعلى مرّ الأيام ارتقى الفن الصيني من صنع أواني القرابين لاسترضاء قُوى السماء في العصور العابرة

إلى التعبير عمّا يُخالج الإنسان من إحساس بهذه القُوى من خلال تصوير المناظر الطبيعية وأعواد البامبو والأزهار والطيور، وهو ما يسمّى «**بالمفهوم الميتافيزيقي**» للتصوير الصيني. ومن هنا كان التصوير الصيني في نظر أهل الصين ضربا من التصوُّف والاقتراب من الحقيقة الكلّية، وكان للفن ـ بصفة خاصة في العصور المبكّرة ـ وظائف اجتماعية وأخلاقية شتّى. وتذكر المصادر الأدبية القديمة كيف انحصرت موضوعات التصاوير الجدارية بالقصور في شخصيات الأخيار من الأباطرة والوزراء والحكماء والقادة، وكذا خصومهم من الأشرار كي تُتَّخذ عظةً للأحياء. وعلى غرار هذا النهج الخلقي نفسه لم تُعْنَ الصُّور الذاتية بملامح الأشخاص بقدر ما عُنيت بتسجيل جوْهرهم وما يؤدّونه من مآثر لخدمة المجتمع، وهو ما يُطلق عليه «**المفهوم الكونفوشيوسي الأخلاقي**» للتصوير الصّيني[٥٢].

وهكذا كان الفن الديني في عمومه أمرًا يأباه الذوق الصيني، فلم تكن العقائد السائدة مصدر إلهام للأعمال الفنّية العُظمى إلاّ نادرا، وحسبُ الفنان الالتزام بثوابت العقيدة دون أن يَحيدَ عنها أو يتجاوزَها. وكادت سيادة العقلانية التي يتجلّى أثرها في التنفيذ المُحكم المُتْقن أن تحوّل الفنان إلى شخصية شبه مقدّسة تسبُر غوْر أقصى أسرار الأرض والسماء وتُلْقي الضوء على ما تعجز الشمس والقمر عن إنارته، ولا غرو فهدفُه المنشود هو بلوغ المَثَل الجمالي الأعلى الذي حدّده الفنان **هزْيا هُه** بـ«**الروحانية والحيويّة والإيقاع**». وتفسّر الأساطير الصينيّة هذه المقولة بأنه بوسْع الفنان الموهوب تحقيق المعجزات لأنه القادر على أن يَبْسُطَ آلاف الكيلومترات فوق سنتيمترين مُربَّعيْن من الرُّقعة التي يرسم فوقها، مثلما يستطيع أن يُجَسِّدَ التّنانين التي يرسمها وكأنها تنطلقُ من جوف الجدران المصوَّرة عليها.

* * *

اللفائف الصينية المصوّرة

اعتاد المصوّرون الصينيّون تصوير لوحاتهم فوق رُقَع مستطيلة من الحرير الثمين ـ وأحيانا من الورق ـ تُثبَّت في كلا طرفيْها العلوي والسّفلي عصا أسطوانية رقيقة من اليَشْب النّفيس أو من العاج تُطْوَى اللوحة حول إحداهما، ويُمسكُ المُشاهد بالعصا الأخرى فتنسطُ اللوحة وتبدو الصُّور مجلُوَّةً للعيان. وكانت بعض هذه اللوحات تتناول أحيانًا موضوعًا أو موضوعات مُتَسَلْسلة بحيث تنبسط تدريجيا، فيتطلّعُ إليها الرائي وكأنه يتصفّح كتابا تتوالى صفحاته زاخرةً بالجمال والإبداع، فإذا ما انتهت تُطْوَى من جديد. وقد أطلق على هذا النوع ـ كما أسلفت ـ اسم «**ماكيمُونو**» أي «**اللّفيفة المَطْويّة**». وثمة لوحات أخرى كانت تُعدّ لتعليقها فوق الجدران في مناسبات بعينها، ثم تُطْوى لتُودَعَ في صناديقها المعطّرة حيث يجري حفظها، وكانوا يسمّون هذا النوع من اللوحات «**كاكيمونُو**» أي «**اللفيفة المُعلّقة**».

وما أكثر ما انْطَوت لفائف التصوير الصيني على مشاهد الطبيعة مع تحويرها تحويرا[٥٣] لا ينأى بها عن قَسَماتها الأصلية في أسلوب تعبيري تتجلّى معه أهمية الخطوط ولمسات الفرشاة، مع تهميش ملموس ـ كما سبق القول ـ لشأن الإنسان الذي لا يشغل في مثل هذه اللوحات إلاّ حيِّزًا متواضعًا يُوحي بضآلة شأنه وسط الطبيعة العملاقة الطاغية التي تهزّ المشاعر بانفساحها وسطوتها وبقمم جبالها المُدبّبة المُتلفّعة بالدِّيَم وبصخورها الضّخمة المتناثرة التي نَحتَتْها عوامل الزمن وتنبثقُ منها الأشجار الحافلة بالعُقَل التي شكّلها الدّهر. ويُشبّه الصينيّون هذا النمط من التصوير المعروف بينهم بـ«**التنفيذ الدقيق والتكوين الثّري**» بالأوركسترا الصيني المشكّل من الطبول والأجراس والمُصَفِّقات إلى غير ذلك من الآلات الموسيقية التي وإن تنافرت الأصوات الصادرة عنها حين تُعْزَف منفردة إلاّ أنها تُصْدرُ أنغامًا شجيّة رصينة حين تُعزف مجتمعة.

وتتراوح مستويات الموضوعات المصوّرة في الفن الصيني ما بين روْعة مشاهد وادي نهر يانغ ـ دزه (تشانغ ـ چيان) في جنوبي الصين ورهافة ثمرة يانعة أو حشرة دقيقة، وكل ما قد يجولُ بالذهن من بشر وحيوانٍ وأشباح الأسلاف ومبان وقوارب ومركبات إلى غير ذلك. وما من شك في أن هناك أساليب مختلفةً متنوِّعة للتصوير الصيني لحقها التطوّر على مدى تاريخ الصين الطويل، فإذا أسلوب يحلّ محل آخر. والثابت أيضا أن بعض هذه الأساليب قد تأثّر بالأساليب الأجنبية الوافدة، ومثال ذلك الكثير من الصور الجدارية بكهوف «مُوجاوْ» في دُونْهوان التي تأثّرت دون أدنى شك بالصوّر الجدارية الهندية بقندهار (في أفغانستان). وإذا كانت الصين قد تمثّلت بعض العناصر الهندية في منجزاتها الفنية في مرحلة من المراحل، فإنها ما لبثت بدورها أن أثّرت في مجرى الفن الهندي في تاريخ لاحق، وهو ما يتجلّى في التأثير الصيني الواضح على التصاوير الجدارية بكهوف «أچانته» بالهند بدءا من القرن الخامس حتى القرن السابع. ومن هنا لا يُشكّل التصوير الصّيني جزءا لايتجزأ من الحضارة الصينيّة فحسب، بل من التيّار الدّافق للفن العالمي، كما كان للصين على مدى ألف عام أثر واضح على فنون كثرة كثيرة من الشعوب الآسيوية. ولم يبدأ اللقاء بين الفنون الصينيّة وأوربا إلاّ في أواخر القرن السادس عشر حين وَصل إلى الصين راهب يسُوعي إيطالي يُدعى «ماتّيو ريتْشي» يُتقن فن التصوير ضمن بعثة تَبشيريّة، وإن ظلّت نتيجة هذا اللقاء محدودة الأثر. وفي مستهل القرن العشرين اندفعت الصين إلى التّزوُّد بكل ما وصل إليه الغرب من معارف، ومن بينها فن التصوير.

* * *

التصوير الصيني والأوربي

ولا يغيب عنّا أن التصوير الصيني يختلف اختلافا كبيرا عن التصوير الأوربي فيما يتّصل باختيار الألوان. فمنذ عصر النهضة (الرنيسانس) الزاهر حتى حقبة «المدرسة الانطباعية» (التأثيرية)، استخدم المصوّرون الأوربيّون ألوانا متعدّدة تعبيرا عن إحساساتهم التي سجّلوها تسجيلا واقعيا مباشرا، على حين انحصر اهتمام المصوِّر الصّيني في مدى أثر لون بذاته على لوحته المصوّرة بصفة عامة، فقد يتراءى له استخدام اللون الوردي أو القرمزي على سبيل المثال لرسْم زهرة حمراء أو لون المُغرة الكهرماتي لتصوير ربْوة ما خلال فصل الخريف، مازجا بين إدراكه الذاتي والحقيقة الموضوعية مزجًا رهيفًا، كما قد يتراءى له أن يستخدمَ ألوانًا مُشْبَعة متنافرة لبلوغ هدفه.

جملة القول: إن لكلّ من التصوير الصيني والأوربي خصائصه ومزاياه. فبينما يستطيع المصوّر الأوربي ـ من خلال العناية الشديدة باستخدام الضوء وظلّه ـ تصوير موضوعه تصويرا واقعيا إلى حدٍّ بعيد، وهو ما ينطبق بصفة خاصة على مدرسة التصوير الانطباعي التي تستخدم الألوان مستغلّةً ضوء الشمس إلى أبعد مدى لخلق ما يدعوه روّاد هذه المدرسة «سيمفونية الضّوء» في لوحاتهم، لا يلجأ المصوِّر الصيني إلى اللّون إلاّ لماما وبحساب صارم دقيق، بل قد يتجنّبه كلّيةً مُعتمداً على المداد الأسود الأحادي اللّون، أما إذا لجأ إلى الألوان فإنها تؤدي عادّة دوراً ثانويا. وما أكثر ما نرى الفنان الصيني يستخدم المداد الأسود في تصوير الأزهار وأوراقها لأن اللون الأسود عنده هو الأساس الذي تُضاف إليه الأطياف المُتدرّجة. وما أكثر ما تبدو السّماء والمياه في المشاهد الصّينيّة بيضاء، أما إذا ظهرت «الظلال» فهي لتأكيد حجم شيء ما أو كثافته.

* * *

قوانين التصوير الصيني

وقد اضطلع الفنان الشهير «شي ـ هُو» ـ الذي أشرتُ إليه في مطلع هذه الإطلالة، وهو أحد أساطين المصوّرين البوذيّين ـ بوضع القوانين السّتّة المعروفة في التصوير الصيني التي لا تزال معيار النقد الفني الصيني إلى اليوم، وتتلخّص فيما يلي:

١ـ أهميّة الحيويّة الإيقاعية، والمقصود بها النّبض الروحاني المعبّر عن الحياة.

٢ـ تصوير البِنْية التشريحيّة بلمسات الفرشاة المباشرة.

٣ـ تصوير جوهر الأشكال لا محاكاتها.

٤ـ التوزيع الأمثل للألوان.

٥ـ تنسيق العناصر وترتيبها أو تجميعها وَفقًا لمراتبها وأهميّتها في الكوْن.

٦ـ الأهمية القصوى لاستنساخ النماذج الكلاسيكية المتوارثة عن الأسلاف.



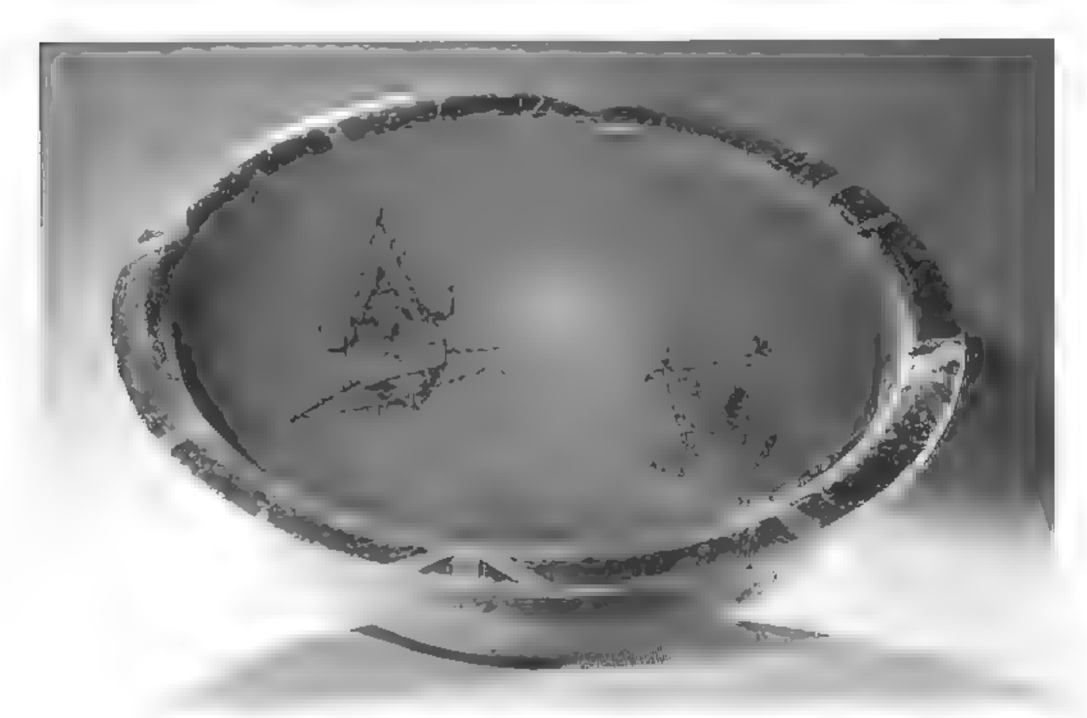
لوحة ٣٦٥. مقاطع الكتابة الخطّية الصينيّة التصويرية القديمة الشبيهة بالكتابة الهيروغليفية التصويرية. أسرة شانغ (القرن ١٦ ـ ١١ ق.م).

الفصل الحادي عشر
مسيرة التصوير الصيني عَبْر العصور

ظلّت القيم الجمالية التي ينطوي عليها فن التصوير والكتابة الخَطّية ذات أثر بالغ في غيرها من الفنون، سواء تجلّت في الصيغ الزخرفية التي تُزيّن أدوات الطقوس الدينيّة البرونزية، أو في تصوير انسدال الثياب على أسطح المنحوتات البوذيّة، أو في زخرفة الأواني المطليّة باللك أو بالمِيناء المُحَجَّزة[٥٤]. وقد فرض هذا الحسّ المرهف بالجمال منذ العصور الموغلة في القدم على المُواطن الصيني الإذعان لمشيئة السماء، وذلك بإقامة الشعائر وتقديم القرابين التي أمْلَتْ صُنع أوعية العصر العتيق البرونزية لتقديمها إلى السماء وإلى أرواح الأسلاف التي كان القوم يعتقدون أن إليها تصريف أمور حياتهم.

وبالرغم من مقولة الأساطير الصينيّة القديمة المتداولة بأن التصوير والكتابة الخطّية قد نبعا من مصدر واحد، وأن التعبير عن المعاني والأفكار بالكلمات المُدوَّنة قد ظهر أوّل ما ظهر في عهد أسرة «**شانغ**» (١٥٢٣ـ١٠٢٨ ق.م) (**لوحة ٢٦٥**)، وأن الكتابة الخطّية لم تنفصل عن التصوير إلاّ بأخرَة، فقد استمر هذا الرأي شائعًا إلى أن دحَضَتْ الدراسات الأثريّة المعاصرة هذا الاعتقاد الشائع منذ القدَم مُدَلِّلةً على ذلك بزخارف أشكال الحيوان والنبات الملوّنة المرسومة فوق الفخاريّات منذ العصر النيُوليثي (العَصر الحجري الحديث ٥٠٠٠ـ٢٥٠٠ ق.م). ثم إن هذه الأشكال الزخرفية كانت **سابقة** على ظهور الكتابة بالمقاطع الصوتيّة التصويريّة منذ عهد **أسرة چوه** (١٠٦٦ـ٢٥٦ ق.م)، ومن هنا يصبح الرأي القائل بأن التصوير والكتابة الخطّية قد نبعا من مصدر واحد تُعْوِزُه الدقّة، والأرجح أنهما قد نَبَعا مُتزامنيْن على وجه التقريب.

وثمة طَسْت فخاري من العصر النيوليثي يحمل صورة لرأس رجل وسمكة مستقلّة بذاتها عُثر عليه ضمن حفائر «سانْشي» (**لوحة ٢٦٦**). وبينما رُسمت عيْنا الرجل وأنفه فوق وجه مستدير، فقد بدا فمه ورأسه وأذناه



لوحة ٢٦٦. فخاريات ملوّنة. طست عليه رسم وجه آدمي وسمكة. العصر النيوليثي.

على شكل قشر السّمك، على حين ازدان شعره بالريش. وباستثناء رسم العين تتشكّل السّمكة من خطوط مستقيمة موحّدة السُّمك، كما لجأ الفنان إلى استخدام خطوط قصيرة متقاطعة لتصوير قشر السّمكة وفمها وزعانفها بتقنيّة حاذقة تُسبغ على السّمكة حيويّة جليّة. وتكشف مثل هذه الزخارف عمّا كان يدور في مخيّلة أولئك القوم البدائيّين وعن تقاليدهم الخاصة برسم الوجوه ونقش الوَشْم على الأجسام، بل عن أسلوب حياتهم صيداً للسمك وقنْصاً للحيوان، وعن العلاقة الوثيقة بين الإنسان والبحر، وعن الأهميّة التي كان الإنسان يعقدها حينذاك على عالم الأسماك والأحياء المائية.

ولما كانت فخاريات العصر النيوليثي ذات الزخارف الملوّنة قد اكتُشفت أوّل ما اكتُشفت في قرية «يانغ شاو» بمقاطعة خَنَانْ (أي جنوبي البحيرة)، فقد أطلق على هذه الحقبة حضارة «**يانغ شاو**». وما لبثت الحفائر الأثريّة أن اهتدت إلى فخاريّات ذوات زخارف وأشكال مختلفة من أزمان لاحقة أثبتتْ الدراسات والفحوص العلمية(٥٥) أن حضارة «يانغ شاو» تقع بين عاميْ ٤٠٠٠ و٣٠٠٠ ق. م. ومع أن الأشكال الهندسية تشكّل أغلب الزخارف فوق هذه الفخاريّات الملوّنة، إلاّ أن هناك أيضا نقوشا ناتئة لشخوص وحيوانات وأسماك وضفادع وأغنام وطيور تغمر أسطح هذه الفخاريّات، كما قد تأخذ أغطية هذه الأوعية شكل رأس إنسان أو شكل طائر أو حيوان.

١- التصوير في عهود الأسر الحاكمة قبل الميلاد(٥٦)

وشعبُ الصين شعبٌ متفرّد له ذاتيّته الخاصة منذ عهد أسرة «**شيا**» الغابر عندما شرعت الأسَر الإمبراطورية تتوارث الحكم للمرة الأولى بين أبنائها جيلا بعد جيل. وتكشف أطلال الزمن الغابر عن أن عهد أسرة «**شانْغ**» (١٥٢٣ ـ ١٠٢٨ ق. م) قد شهد إلى جوار صناعة الأدوات البرونزية إنتاج الحرير من دود القز ونسجه وتنشيط صناعة النبيذ. وتدلّ الأدْعية المنقوشة فوق العظام وفوق الذَّبْل الذي يحمي ظهور السلاحف ـ فضلاً عن الكتابات المدوّنة فوق البرونزيّات ـ على وجود ملامح للكتابة الخطّية آنذاك ـ على نحو ما أسلفت ـ كما كشفت الحفائر الحديثة أيضا عن عدد من الفخاريّات المزجّجة تحمل رسوما زخرفية. وما لبثت هذه الحضارة أن ازدهرت عندما انبرى الملكُ يوزّع الأرض على أمراء الإقطاع، فبدأ الانتعاش يدبّ في المدن والبلدان إلى أن انخرطت الصين بأسْرها في نظام الإقطاع الذي طال أمَدُه حتى مطالع القرن العشرين.

وبالرغم من أن التنقيبات المعاصرة قد أزاحت الستار عن أطلال قصور أسرة «شانغ»، فإن المباني نفسها قد اندثرت، ومن ثم لم يَعُدْ هناك سبيل إلى معرفة ما إذا كانت تلك المباني قد ضمّت لوحات جدارية مصوّرة أم لا. غير أن ثمة وثيقة دوّنها «**يِي ينْ**» ـ الذي كان يشغل منصب رئيس الوزراء في عهد الإمبراطور «**تانغ**» ـ تُشير إلى أنه قد أهدى الإمبراطور عشر صور ذاتية «پورتريهات» لعشرة ملوك مختلفين تحمل سماتهم المتباينة للتعرّف على هويّاتهم وتُسجّل سيرتهم بالكتابة الخطّية سلبًا وإيجابًا. وجاء في كتب التاريخ أن «**وُو دينغ**» ـ أحد أباطرة أسرة «شانغ» ـ كان قد رأى ذات ليلة في منامه رؤيا يُبَشّره الإله فيها بوزير عادل حكيم، فما كان منه إلا أن أمر بإعداد صورة ذاتية تحمل جميع الملامح والسّمات التي تَبيَّنها في رؤياه عن الوزير الموعود حتى يبدأ البحث عنه، إلى أن انتهى الأمر بالعثور على مُزارع بسيط تنطبق عليه تلك الأوصاف، فدعاه الإمبراطور لتولّي منصب الوزير الأول بعد أن أطلق عليه اسم «فُو يُوِيْ». وتدلّنا مثل هذه الروايات على أن تصوير الپورتريهات كان معاصراً لنمطٍ من الكتابة الخطّية حينذاك.

ويروي كتاب «أحاديث أسرة كونفوشيوس» قصة زيارة قام بها **كونفوشيوس** لأحد المعابد الإمبراطورية التي تعود إلى عهد أسرة «چُوه» المبكّر (١٠٦٦ ـ ٢٥٦ ق. م) كي يتفقّد صور الحكام الذاتيّة ليعرف أيّها تدلّ ملامحها

وقسماتها على وحشيّة صاحبها وجبروته وأيّها تدلّ على عدالته وتمسكه بأهداب الخير والفضيلة، لكأن المقصود بعرض هذه البورتريهات هو أن تكون بمثابة عظة لملوك المستقبل تُبشّرهم بأن الحاكم الصالح هو مَنْ ينهض بشعبه وتُنذرهم بأن الحاكم المستبدّ الطاغي هو مَنْ يُودي بشعبه إلى الهاوية. كذلك تُثبت الوثائق المدوّنة والحفريّات الأثريّة أن فن التصوير لم يقتصر منذ عهد أسرة «شانْغ» وأسرة «چُوه» على زخرفة المصنوعات اليدوية فحسب، بل شاع أيضا فوق الجدران يُسجّل الأحداث ويرسم الصور الذاتية للوزراء المنوط بهم تسيير دفّة الأمور.

وقرب نهاية عهد أسرة «چُوه» (١٠٦٦ ـ ٢٥٦ ق.م) وقعت أحداثٌ مهمة مثيرة أجلّها شأنا شيوع استخدام معدن الحديد وتقدُّم أساليب الصناعة والتجارة، كما انطلق «أمراء الحرب» إلى خوض صراعات عسكرية فيما بينهم من أجل الاستيلاء على أراضي جيرانهم حتى لم يتبق من بين دويْلات الصين المتحاربة غير ست دويلات هي التي قُدّر لها النجاة من هذا المصير. وفي الوقت ذاته نشأت قرابة مائة مدرسة من مدارس الفكر في مجالات الفلسفة والآداب والفنون التي ازدهر من بينها فن التصوير على الحرير وزخارف اللكّ التي تُعزى جميعا إلى عهد «الدويْلات المتحاربة» (٤٧٥ ـ ٢٢١ ق.م)، وتم اكتشاف بعضها بمدافن أسرة «چُوه» في «تشانغ شا» بمقاطعة «هُونان». ومن هنا يقوم الدليل الدّامغ على وجود نوع من التصوير يعود إلى تاريخ الصين القديم خلال عهديْ أسرة «شانْغ» (١٥٢٣ ـ ١٠٢٨ ق.م) وأسرة «چُوه» (١٠٦٦ ـ ٢٥٦ ق.م)، فضلا عن دلائل كثيرة على استخدام الفرشاة في الكتابة الخطّية منذ عام ١٣٠٠ ق.م، في حين ظهر التصوير بمعناه الكامل خلال الفترة ما بين القرنين الخامس والثالث قبل الميلاد.

وأقدم نماذج فن التصوير الصيني التي حفظها الزمن منذ عهد الأسرات المتحاربة لفيفتان من الحرير ترجعان إلى القرن الثالث ق.م عُثر عليهما في مقابر مدينة «تشانغ شا» بمقاطعة «هُونان» الحالية، تبدو في إحداهما «الحسناء الأنيقة وطائر العنقاء وحيوان الكوي» (لوحة ٢٦٧) حيث نشهد سيّدة ممشوقة القوام ترتدي ثوبا طويلا منسدلاً تصل أطرافه إلى الأرض، متطلّعةً إلى الأمام وقد رفعت ذراعيها إلى أعلى كأنها تواصل سيرها إلى الأمام، وللأسف وصلنا هذا الجزء من النسيج مطموسًا حتى لا نكاد نتبيّن حقيقة ما كانت تحمله في يدها. وقد تزيّن كُمّا السيّدة ونطاقها بزخارف التوريقات النباتية، كما يظهر إلى يمينها طائر العنقاء مُحلّقا شامخًا برأسه، وإلى يساره حيوان وحيد الساق ذو مخالب حادّة ـ أشبه بالتنّين ـ مشتبكا مع طائر العنقاء في صراع ضار. وتذهب الأسطورة الصينيّة إلى أن الحيوان وحيد الساق المعروف باسم «كوي» هو نذير الشؤم والموت والخراب، على حين يمثّل طائر العنقاء الخير والنعيم وخلود الحياة. وأغلب الظن أن المعنى



لوحة ٢٦٧. السيدة الأنيقة وطائر العنقاء وحيوان وحيد السّاق المعروف باسم «كوي» والشبيه بالتنين. تصوير على الحرير، عصر الدويلات المتحاربة (٤٧٥ ـ ٢٢١ ق.م)

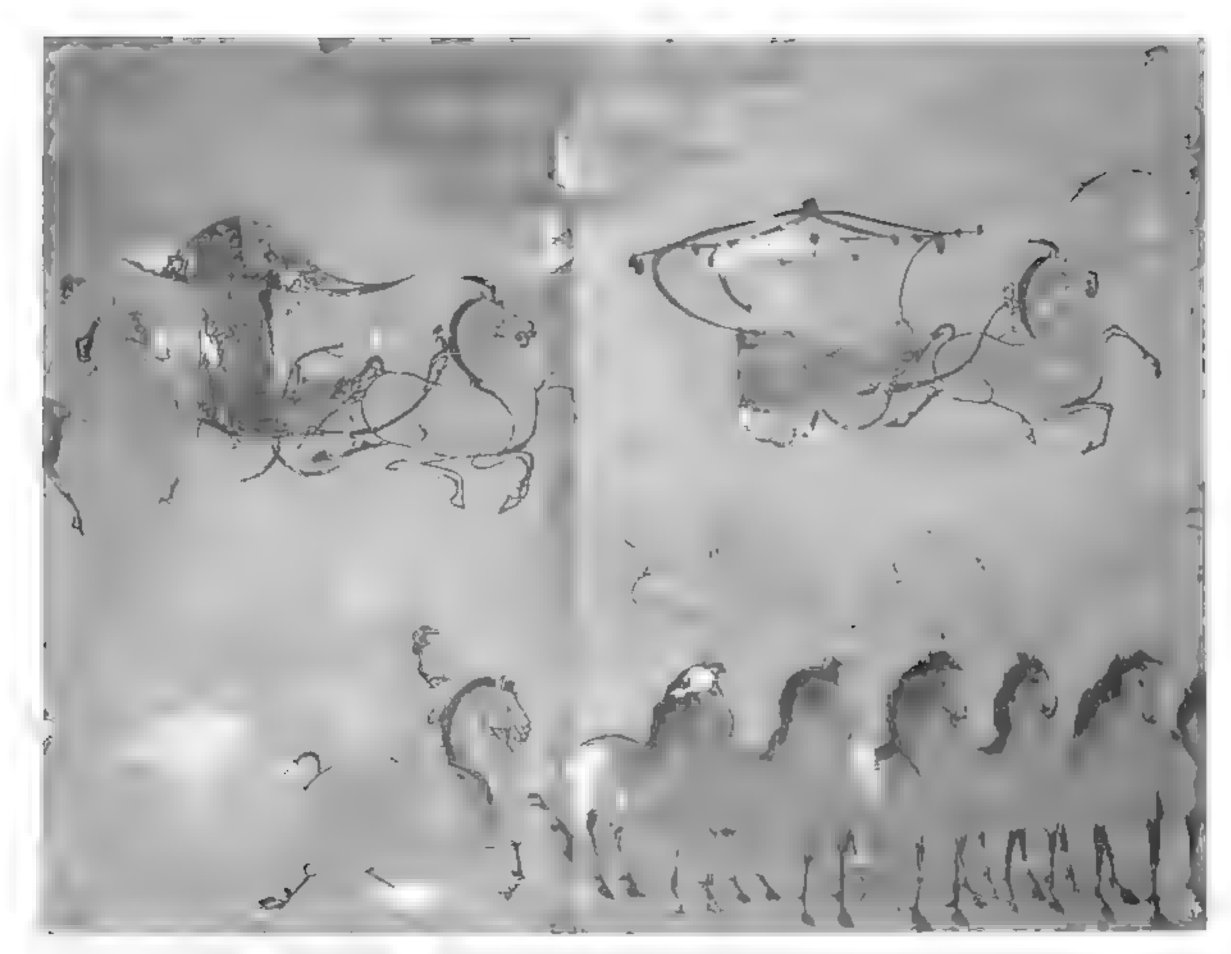
المقصود من فوز طائر العنقاء على هذا الحيوان الشّرير فوق هذه اللفيفة الحريريّة هو التعبير عن استجابة الآلهة إلى دعاء السيدة المتوفّاة المصوّرة فوق النسيج للظفر بالخلود الأبدي. وصوّر الفنان هذه اللوحة بالفرشاة والمداد الأسود رقيق القوام مع بضعة ألوان خابية لملء المساحات المحيطة، ويستلفتنا تنوّع سُمك خطوط المشهد الأنيقة، وما يتجلّى على طائر العنقاء بصفة خاصة من تدفّق بالحيويّة. ويتضح من دراسة هذه اللوحة المصوّرة فوق الحرير أن السِّمة الأساسية للتصوير في عهد «**الدويلات المتحاربة**» كانت الجمْع بين التصوير الواقعي والرسم الزخرفي، وبين العجالات التخطيطية والتصوير بالمداد الأحادي اللون، وبين لمسات الفرشاة المتحرّرة والتصوير اللطيف الناعم، مما أسْفر بعد تجارب طويلة عن ظهور مدرستين للتصوير الصيني تُعرفان باسم «**مدرسة التصوير الأمين الحريص على التفاصيل**» و«**مدرسة التصوير المُتحرّرة**». وكان الفنان يبدأ أولا بصباغة الحرير حتى يكتسب اللون العاجي أو الرمادي المُشْبع بآيات القدَم وعَبَق الزّمن، ثم يُثنّي برسم الخطوط الأساسيّة وملء المساحات بما يعنّ له من رؤى وأفكار، ويُطلق الصينيّونَ على التصوير فوق الحرير كما ذكرتُ من قبل اسم «**كُومْبي**».

٢ ـ التصوير في عهد أسرة هان (٢٠٦ ق.م ـ ٢٢١م)

وما إن تولّت أسرة «هان» حكم الصين حتى فرضت نظام مركزية الحكم المتعسّف وطبّقت نظام مؤاجرة الأرض. وبرغم أن أول أباطرتها قد اضطهد الكونفوشيوسيّة وأمر بحرق كتبها ـ كما سبق القول ـ فإن مَنْ تبوّءوا العرش من بعده كثّفوا الاهتمام بشؤون التعليم والثقافة والشّعر والأدب ودراسة الكلاسيكيات الكونفوشيوسيّة، كما احتفُوا أيّما احتفاء بأساطين هذا المذهب، وحثُّوا الفنانين على تصوير شخصية كونفوشيوس وكبار الرسميين والوزراء والقادة العسكريين الذين خدموا الدولة بكفاءة وإخلاص. وبهذا النهج استطاعت حكومة أسرة «هان» كسب ولاء المواطنين لتثبيت أركان الحكم الإقطاعي الذي تمارسه.

وتدلّنا الحوليات القديمة المدوّنة على أن الامبراطور «**وُو دي**» (١٤٠ ـ ٨٧ ق. م) من أسرة «هان» قد طالب الفنانين بمحاولة تصوير الآلهة والفردوس وكل ما يدُبّ على سطح الأرض من أنماط الحياة، وأن الإمبراطور «**شوان**» (٧٣ ـ ٤٩ ق. م) أمر بتصوير وزرائه وقادته الأكفاء على جدران سراي «كويلنْ»، كما استحثّ الإمبراطور «**لينغ دي**» الفنانين لإعداد صور ذاتية للمشاهير من أتباع الحكيم كونفوشيوسَ فوق جدران أكاديمية «هونغ ديومن». وهو ما يزيحُ الستار عن أن أهم موضوعات التصاوير الجدارية في عهد أسرة «هان» كان الدعاية السياسيّة والتوجّهات التعليمية والثقافية برغم حادث حريق الكتب الشائن الذي أمر به الإمبراطور «**تشين شي هوانغ**» مؤسّس «أسرة هان».

وكان لظهور العقيدة البوذيّة الوافدة إلى الصين أثر كبير على فن التصوير، وإذا كانت لم تُخلّف في عهد «أسرة هان» إلاّ نماذج نحتيّة متواضعة، فإن فن التصوير البوذي ما لبث أن فرض نفسه منذ القرن الثالث ق. م حول حوض نهر «**يانغْ دزه**» إلى أن بزغ نجم المصوّر «**شانغ ـ سنْغ ـ يُو**» أشهر فناني الجنوب الذي عمل في «نانكنْغ» خلال عهد أسرة «**ليانْغ**» البوذيّة العقيدة. ويُقال إنه كان يرسم لوحاته رسما يبدو للرائي خفيف البروز مستخدما تقنيّة التظليل الوافدة من الهند التي تُضفي على الرسم قدرا طفيفا من التجسيم حتى بدَت أمام الصينيّين بدعة تُثير الدّهشة والعَجَب. ولم يُعثر إلى اليوم على أي لوحات مصوّرة بهذا الأسلوب وإن ظهرت لوحات مستنسخة خفيفة البروز تعود إلى عهد «الأسرات الست» بشمالي الصين في أحد المراكز الواقعة على طريق القوافل الشهير بمقاطعة «كانْسُو»، وتضمّ صورًا لبودا وأتباعه وقصصًا من حيواته السابقة تكشف عن أعراف وتقاليد متباينة بسبب البيئة المختلطة التي كانت تجمع بين الهنود وسكان آسيا الوسطى والصينيّين.



لوحة ٢٦٨. ترويض الخيل. جانب من تصوير جداري بإحدى مقابر هلينجير في منغوليا. عهد أسرة هان الشرقية.

وقد كشفت دراسة الوثائق القديمة المدوَّنة عن أن قصور أسرة «هان» كانت زاخرة بلوحات التصوير الجداري، كما أزاحت دراسات المؤرخين المعاصرين السّتار عن خفايا التصاوير الجدارية خلال عهد تلك الأسرة بعد أن اكتشفوا حديثا مقبرة تضمّ مجموعة ضخمة من لوحات التصوير الجداري في منغوليا. ودلّت دراسة هذه اللوحات والأسماء والمناصب المنقوشة فوق الجدران على أن صاحب هذه المقبرة الذي توفّي ما بين عامي ١٤٥ و٢٢٠م كان يحتل منصبا بالغ الأهمية في الإقليم. وتضمّ جدران المقبرة ما يربو على خمسين مجموعة مصوَّرة حافلةً بالمشاهد الرائعة، من بينها لوحة ضخمة تُمثّل موكبًا استعراضيا للجياد والمركبات ومشاهدَ للرقص على أنغام الموسيقَى والألعاب البهلوانية وحرث الحقول والمزارع المشجَّرة وآبار المياه ومواقد الطّهوْ وترويض الخيل، دون أن تخلو اللوحة من الكتابة الخطّية المُحسَّنة المُدوّنة بالمداد الأسود **(لوحة ٢٦٨)**.

٣ ـ التصوير في عهود الممالك الثلاث (٢٢٠ ـ ٢٦٥م)، وأسرتيْ «تشين» الشرقيّة (٢٢٠ ـ ٢٥٦م) والغربيّة (٢٦٥ ـ ٣١٦م)، والولايات الستَ عشرة (٣١٧ ـ ٤٢٠م)، والأسرتين الجنوبيّة والشماليّة (٤٢٠ ـ ٥٨٩م)

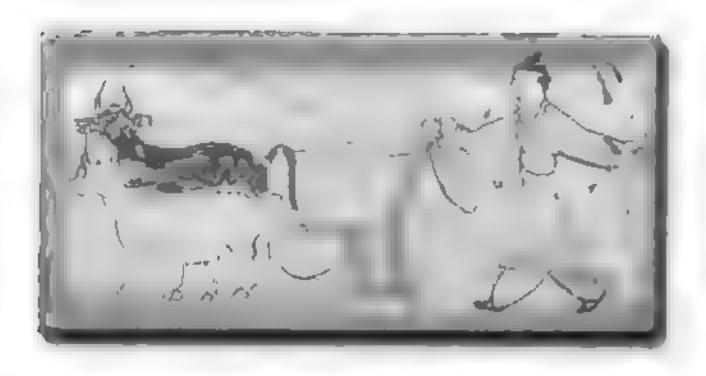
وما إن شارَف عهدُ أسرة «هان» على الأفول حتى هبّ الفلاّحون في انتفاضة عنيفة ضد السلطة، وانطلق «أمراء الحرب» يقتطعون المزيد من أراضي جيرانهم، وإذا ثورة الفلاحين تحصد الألوف من الأهالي، أما مَنْ بقي على قيد الحياة ففَقَد مأواه وانطلق هائما مع أفواج اللاجئين، فإذا الإنتاج يتدنّى في أنحاء البلاد، وإذا الشعب

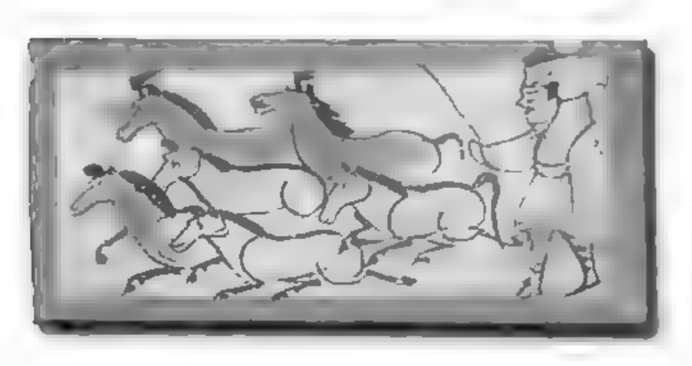
يكتوي بمرارة الجوع وشظف العيْش. وباستثناء عهد أسرة «تشين الغربية» التي وحّدت الصين لفترة وجيزة وبعض الأقاليم المعزولة التي حافظت على استتباب أمورها بين الحين والحين، ظلّت هذه الحقبة التي استغرقت قرابة ثلاثمائة وسبعين عاما عهد فوضى شاملة وجدب وخواء.

وخلال هذه الفترة بالذات ظفرت العقيدة البوذيّة الوافدة من الهند إلى الصين في أواخر عهد أسرة «هان» بإقبال منقطع النظير، ولا غرابة في هذا الاستقبال الحافل فقد كانت تُبشّر جموعَ الناس بإمكانيّة بلوغ السعادة والخلود في العالم الآخر فضلا عن التبشير بعودة الجسد إلى التقمّص في أرواح أخرى. وقد اعتمد الحكّام وبطانتهم على مثل هذه الوعود لا لبلوغ الخلود في العالم الآخر فحسب، بل لتدعيم سلطانهم في الحياة الدنيا أيضا، فشيّدوا المعابد والأديرة وكهوف العبادة، وشجّعوا الفن البوذي الذي حظي بإقبال شديد في الوقت الذي تراجع فيه نفوذ الكونفوشيوسيّة حتى بين طبقة المثقفين لتحلّ محلّها العقيدتان البوذيّة والطاويّة.

وفي عهد أسرة «تشين الشرقية» و«الدويلات الستّ عشرة» هاجرت أعدادٌ غفيرة من أهالي الصين الشمالية إلى جنوبي الصين بمناطق الوادي الخصيب حول نهر «يانغ دزه»، غير أن حنينهم الجارف إلى موطنهم الذي خلّفوه، ثم المشاهد الخلاّبة المحيطة بهم في موطنهم الجديد من جبال وأنهار بالغة الروعة والجمال، دفعهم لينْطلقُوا نحو التعبير عن مشاعرهم من خلال قصائد الشّعر الرعوي وتصوير المناظر الخلويّة المعبِّرة عن ولعهم بسحر الطبيعة. وفي مثل تلك الظروف التاريخية كان طبيعيا أن ينزوي فن التصوير الجداري بالمقابر الذي شاع خلال عهد أسرة «هان»، وأن تبزغ تقنية جديدة للتصوير فوق قوالب القرميد التي تُحرق في درجة حرارة منخفضة وتُختار مواقعها بعناية داخل المقابر. وقد شاعت هذه التقنيّة نظرا لسهولة المحافظة على نقوشها من قسوة عوادي الزمن، فإذا جميع قوالب القرميد التي تم العثور عليها تبدو في حالة سليمة تماما، بل لا تزال ألوانها على ما كانت عليه نَضرةً متألّقة. وتشعّبت موضوعاتها المصوّرة لتشمل مواكب الخيل والمركبات والمآدب والرقص والموسيقى والأحداث التاريخية والألعاب البهلوانية والعروج إلى الفردوس والطيور الجارحة والوحوش الأسطورية والقلاع والحصون ورعْي الماشية والصيد وجنْي محصول التُوت وتربية الخيل وحرث الحقول (لوحة ٢٦٩). ويندرج هذا الطراز من التصوير فوق قوالب القرميد في تاريخ التصوير الصيني القديم تحت اسم «مدرسة التصوير المتحرّرة».

ويحتفظ متحف الفنون الجميلة ببوسطن بقالب من القرميد عُثر عليه بمقبرة تنتمي إلى أواخر عهد أسرة «هان» عليه رسم لشخصيْن واقفيْن دون هدف محدّد فوق أرضية ذات لون مُحايد. وقد وُفّق المصوّر إلى استنباط وسيلتيْن لإضفاء الوحدة على مشهده من خلال حركة مُوحية بتمايل الشخصيْن وَفْق إيقاع رهيف دقيق وكذا من خلال النظرات المتبادَلة بينهما (لوحة ٢٧٠). وقد لا تُمثّل





◄ لوحة ٢٦٩. تصوير صيني لفنان مجهول فوق قالب من القرميد بإحدى المقابر. الصورة العليا: محراث يجرّه ثوْران. الصورة السفلى: ترويض الخيل. القرن الثاني أو الثالث ق.م.

هذه التصويرة المتواضعة بأيّ حال أعلى مستويات فن التصوير في عهد أسرة «هان»، لكنها تُعبّر بكل تأكيد عن القُدرة الفائقة على الملاحظة الثاقبة، مع أن الفنان لم يصوِّر هذه اللوحة نقلا عن الطبيعة، إذ قلّما يختط المصوّرون الصينيُّون هذا النهج كما سبق القول. وتدلّنا صورة الشخصيّتين المصوّرتين فوق قالب القرميد على أن الفنان كان لا يزال يخوض مرحلة التجربة والخطإ في مشوار حياته الفنية. ونحن نجهل إلى اليوم ما يُمثّله هذان الشخصان إذ لا تَمُتُّ الصورة إلى عقيدة دينية بأيِّ حال، فلقد كان معظم التصوير في عهد أسرة «هان» ـ باستثناء المرحلة الأخيرة منه ـ دنيويا بحتا بعد أن شاعت من جديد الكونفوشيوسيّة التي تُمثِّل الجانب العقلاني والإنساني في الفكر الصيني، سواء على مستوى الدولة أو على مستوى أفراد المجتمع، ومن ثم انتقل تأثيرها إلى فن التصوير. وهكذا اضطلعت الصُّور التربويّة والتهذيبيّة برسالة أخلاقية في المجتمع لصقل روح الأفراد والنهوض بمستوى تفكيرهم، وغدت الصور الذاتية لشخصيات عظماء الأسلاف والصور الإيضاحيّة الوَصْفيّة للقصص التاريخي والنصوص الكلاسيكيّة موضع التقدير والتبجيل.

وقد شكّلت التصاوير الجدارية مادة خصبة لتسجيل الأحوال الجارية في عهد أسرة «هان»، سواء الحكومية أو السياسية أو الاقتصادية أو الجغرافية أو التاريخية أو التقاليد والأعراف السائدة إلى غير ذلك من أمور، وتتمتّع جميع هذه التصاوير من الناحية التقنيّة بالصِّدق وبروعة آسرة لهَا وقْع مؤثّر على المشاهدين، كما لا تقتصر أهميّتها على تناولها لموضوعات شتّى متنوّعة، بل إن ما يُثير دهشتنا حقا هو براعة اختيار أحجامها ومقاييسها وسياق مشاهدها وحذق تصويرها بالفرشاة. ولا يغيب عنّا بطبيعة الحال أن المستوى الفني لمُنجزات إقليم ناء مثل منغوليا لا يمكن أن يرقى إلى مستوى منجزات وادي النهر الأصفر العُظمى، فلا يخلو الأمر من بضع هنات وقُصور مثل غياب التنسيق بين الرسوم أحيانا، فإذا هي تبدو مُعتَسفة أو كيفما اتّفق، فضلا عن الإسراف في الإيحاء بالحركة التي كانت طِلْبة أغلب فناني أسرة «هان»، لا سيما بعد أن ارتفع مستوى النقد الفنّي والتّذوُّق الجمالي.

وقد تزامن تدهور فن التصوير الجداري بالمقابر خلال تلك الحقبة مع ازدهار فن التصوير الديني، إذ تُشيرُ إحدى الوثائق القديمة إلى أن مدينة «**ليو يانْغ**» وحدها كانت تضمّ نحو اثنيْن وأربعين معبدا بوذيا عام ٣٠٠ م، ثم ما لبث هذا العدد أن قفز إلى ما يربو على ألف معبد خلال القرن الخامس. وثمة قصيدة للشاعر «دُو مُو» وَرَدَ فيها الحديث عن «ثمانمائة وأربعين معبدا» بمدينة «چيان كانغ» كان من اليسير تبيُّنها ـ على حدّ قوله ـ من بُعدٍ شاسع حتى من خلال غبش الضّباب والمطر المنهمر!

* * *

▲
لوحة ٢٧٠. تصوير صيني لفنان مجهول: حوار بين شخصيْن. مداد وألوان فوق قالب من القرميد بإحدى المقابر. (القرن ٢ أو ٣ ق.م). متحف الفنون الجميلة. بوسطن.

وخلال عهد أسرة «طانغ» انتعشت المعابد البوذيّة انتعاشا مذهلاً، فإذا جميع المصوّرين المرموقين بلا استثناء ينشغلون بالتصوير الجداري داخل المعابد البوذية. غير أن الأمر لم يَخْل في عهد أسرتيْ طانغ الشمالية والجنوبية من بَرَم الحكّام بتزايد أعداد الرهبان وهبوط معدّلات الإنتاج نتيجة المبالغة في الإنفاق على تشييد المعابد، حتى اضطرت «أسرة طانغ الشمالية» مرّة في عام ٤٤٢ وأخرى في عام ٥٧٤ إلى محاولة كسر شوكة الهَيْمنة البوذيّة بل وإلى الإجهاز على عدد غفير من المعابد والأديرة بعد استفحال نفوذ كَهَنَتها وسيطرتهم، فضلاً عمّا كانت الحروب الأهلية قد دمّرته وخرّبته ونهبته. وقد أسفرت حملة التدمير تلك ـ حسبما تروي الوثائق التاريخية ـ عن اندثار أعظم المعابد البوذية المبكّرة، وما كانت تضمّه من تصاوير جدارية.

* * *

ومنذ القرن الخامس أدرك المصوّرون الصينيّون ـ كما أسلفت ـ أهمية التغلغل في روح الطبيعة بدلا من مجرّد استنساخها، وكذا المتابعة الروحية والوجدانية للكائنات الحيّة لحظة بلحظة لإثراء الموضوع قيْد التصوير. وبالرغم من الفوضى التي أخذت بتلابيب الفكر والثقافة ـ بل والسياسة ـ خلال الفترة البادئة بعهد الأسرات الثلاث والمنتهية بعهد الأسرات الجنوبية، فقد بدأ الفنانون يعتنقون أفكاراً جديدة بعد أن عكفوا على تحليل الأفكار العتيقة وتمحيصها فاطّرحوها، وإذا فن التصوير ينطلق قُدُمًا في مسيرتيْه النظريّة والتقنيّة معا.

الفنان كُو كَايْ تشِه

أسفر انهيار إمبراطورية «هان» في مستهل القرن الثالث الميلادي عن انقسام الصين إلى دويْلات صغيرة ـ على نحو ما قدّمت ـ لم تتمكن إحداها من السيطرة على غيرها أو توحيد الدولة من جديد حتى أشرف القرن السادس على نهايته. وقد أفرزت حقبة «الأسرات الست» الكثير من المصوّرين والنقّاد الذين سجّلوا آراءهم في فناني عصرهم، ولعل الفنان الوحيد الذي صاحبت ذكراه لوحات تعود إلى هذا الماضي السحيق هو «**كو كايْ تشهْ**» (٣٤٥ ـ ٤٠٦م) الذي اكتسب شهرته لا منْ روعة لوحاته المصوّرة فحسب، بل من حماقة سلوكه بالمثل حتى أسبغ عليه معاصروه صفات ثلاث، هي: خفّة ظلّه وروعة تصويره.. وحماقته. ولا يُذكر عن طبيعة لوحاته إلاّ الميْل إلى المرح والدعابة، ولعل أبدعها هي لفيفة «تقديم النُّصح إلى حريم البلاط» الشهيرة التي تنتمي إلى نماذج «التصوير التربوي» الذي نادى به كونفوشيُوس وأتباعه، حيث نرى إحدى مدرّبات البلاط وهي تُلقّن سيّدات القصر نصائح السلوك الواجب اتّباعه (**لوحة ٢٧١**)، كما أضاف إلى المشهد الكتابة الخطّيّة التي تُفسِّر مضمونه. وتطغَى على هذه اللوحة وغيرها تقنيّة اللون الأحادي، إذ كانت الوسيلة المُثْلَى لتوفير جوٍّ مُوَات يواكب الحوار الحميم بين المعلّم والتلميذ. كما نلمسُ في مشهد اخر لمحة لونية صارخة تتجلّى في شَعْرِ الإمبراطور وعمارة رأسه تخرج بنا عن رتابة اللون الأحادي المسيطر على سطح اللوحة. ولا يكتفي المصورِّ بهذه اللمحة، بل يكرّر النمط نفسه في ذَيليْ ثوب الإمبراطور والمحظية لتأكيد بعض العناصر بالغة الأهميّة في اللوحة، فيُضيفُ بقعةً حمراء إلى ذيل رداء القَيْنة لإضفاء لمحة حسّيّة على المشهد الساكن.

والمعروف أن آخر العظماء الذين اقتنوا هذه اللفيفة الشهيرة قبل أن يقتنيها المتحف البريطاني عام ١٩٠٣ هو الإمبراطور «**جَاوْ ـ زُونغ**» (١٧٣٦ - ١٧٩٥)، وكان من فرط ولَعه بها يدعوها «بَشير اليُمْن الإلهي الوافد من عصور الأسلاف»، كما صنّفها بحُسبانها إحدى اللوحات المصوَّرة الأربع التي تتوّج مجموعة الصور الملحميّة الطابع. وبالرغم من أنها لا تزال تُثير مشاعر مُشاهديها إلى اليوم، فإن حالتها تكشفُ عما لحَقَها من ترميم ومن انتقال من مكان إلى آخر وما يغمر سطحها من طبعات الأختام فوق مشاهدها، حتى عقد مؤرِّخو الفن الأوربيّون



لوحة ٢٧١. الفنان كُو ـ كايْ ـ تشه (القرن ٤): تقديم النصح إلى حريم البلاط. مُدرّبة البلاط تلقّن سيدات البلاط آداب السلوك في القصر الإمبراطوري. مشهد من لفيفة مصوّرة مطويّة. مداد وألوان على الحرير. المتحف البريطاني.

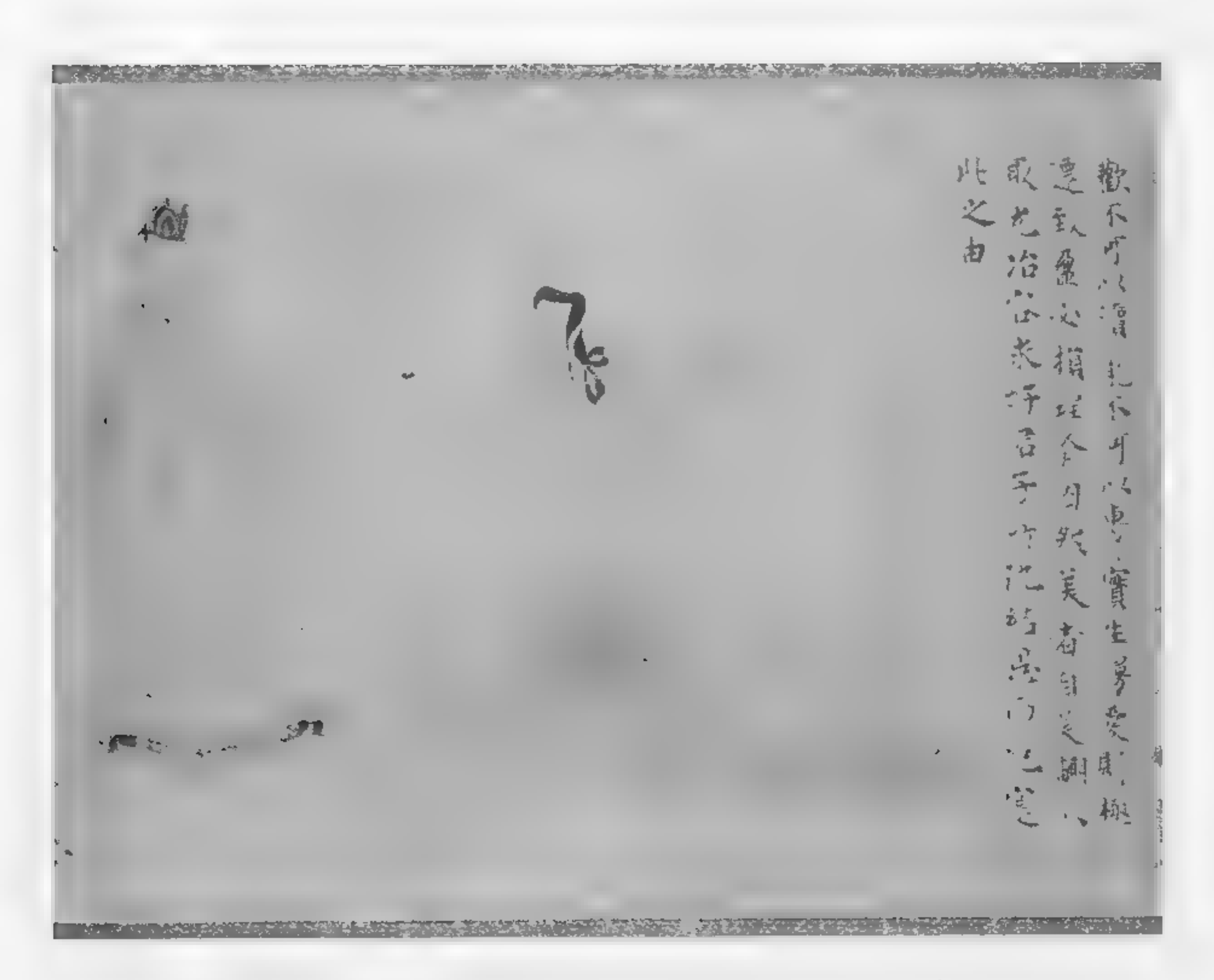
المقارنة بين ما تعرّضت له هذه اللوحة وبين ما تعرَّضَ له «أبو الهول» من عَصْف الرياح السَّافية على مرّ الزمان. وتتميَّز مشاهد هذه اللفيفة المصوَّرة بالحركة الرشيقة والفراغات المحسوبة بدقّة متناهية، والتكوينات الفنية ذات التأثير البالغ، ولمسات الفرشاة الدقيقة ذات الخطوط الناعمة، والتظليل الرهيف الآسر لطيّات الثياب.

وتضمّ هذه اللفيفة **أقدم لوحات التصوير الصيني** التي عُثر عليها حتى الآن، نُسِّقت وَفْق النَّهج السَّردي التعليمي المأثور عن العصور الكلاسيكيّة الصينيّة، وتضمّ تسْعة مشاهد تدور حول الفضائل المنشودة في سيّدات الحريم الملكي في عهود الصين المبكّرة. وتُصاحبُ كل مشهد كتابة خطيّة تعبّر عن إحدى النصائح الموجَّهة إلى سيدات البلاط التي سجّلها الإمبراطور «**تشانغ هوا**» (٢٣٢ ـ ٣٠٠م) في عام ٢٩٢م، وكان من قبل شاعراً وسياسيًا يخدم ببلاط أسرة «تشين» (٢٢١ ـ ٥٨٩م) والثابت تاريخيا أنه أعدّ هذه النصائح للسخرية من شراسة زوجته الإمبراطورة «چيا» وإباحيَّتها المفْضُوحة، وهي التي ظلت تتحكّم بسوء أدبها وسلاطة لسانها لسنين طوال في زوجها الإمبراطور المغلوب على أمره. فإذا الإمبراطور «**تشانغ هوا**» يتقمّص شخصيّة مُدَرِّبة البلاط محاولاً التنديد بسلوك الإمبراطورة قاسية الفؤاد، مسترشداً بمقطع وَرَدَ في «**كتاب الأغاني**» من تأليف **كونفوشيوس** يشرح فيه أهميّة واجب المُدرِّبة في لفت نظر محظيات الحريم الملكي إلى عيوبهن ومواطن ضعفهن.

ويصوّر المشهدان الأوَّلان من اللفيفة نماذج تاريخية تحضّ على ضرورة إيثار المرأة غيرها على نفسها. ويمثّل المشهد الثاني «**الإمبراطورة بان**» الزوجة المثاليّة لإمبراطور أسرة «هان» (٣٣ ق. م ـ ٧ ق. م) التي أبَتْ الظهور إلى جواره في هَوْدجه حتى لا يبدو مثل أباطرة أسرة «چُوه» الماجنين (القرن ١١ ق. م ـ ٢٥٦ ق. م) الذين دأبوا على الظهور أمام رعاياهم بصُحْبة محظياتهم الفاجرات بدلا من اصطحاب أعوانهم من السَّاسة ذوي الحيثيّة والوقار. وهكذا كان تقريظ مسلك الإمبراطورة العفيفة الحسناء بمثابة تقريع ساخر للإمبراطورة «چيا» الدَّميمة المُنْغمسة في الملذّات الحسّية.

وفي مشهد آخر نرى الإمبراطور وهو يَنْهرُ بجفاء إحدى محظياته الجميلات المُعْجبة بذاتها والمفتونة بسحر جمالها، ثم يغادرها متأفّفا ضائقا بنرجسيّتها بعد أن قدّم إليها النُّصح المدوَّن فوق الجانب الأيمن من اللوحة، وفَحْواه: «مُحالٌ على أيّ إنسان إرضاء غيره إلى الأبد. كما أن التعلّق العاطفي بشخصٍ واحد أمرٌ عسيرٌ لا يدوم، وإذا حدث.. فمصيرهُ المحتوم الملل والنفور» **(لوحة ٢٧٢)**.

واستخدم الفنان في هذه اللّوحات المصوّرة فوق اللّفيفة المطويّة المواد والتقنيّة الشائعة خلال المراحل المبكّرة، أعني تصوير الخطوط بالمداد مع استخدام الألوان المائية على الحرير دون تدرّج[٥٧]، ولم يستخدم الألوان ـ كما هو الحال في التصوير الأوربي ـ لتجسيم الأشكال أو للتعبير عن سقوط الضوء على سطح اللوحة. فلم تصل تقنيّة التظليل الإيهامي[٥٨] لإضفاء «التشكلية»[٥٩] إلى الصين إلاّ وافدةً من غربي البلاد من خلال العقيدة البوذية وإيقونوغرافيتها[٦٠] وطقوسها التشكيلية. وكان أول من طبّقها من أساتذة التصوير في بداية القرن السادس الميلادي هو «**تشانغ سِنْغ يُو**» الذي انصرف جُلّ اهتمامه إلى التصوير فوق جدران المعابد البوذية، ولم يكن للصينيّين حينذاك سابق معرفة بهذا النوع من التصوير النازح من الهند وأواسط آسيا. وما من شك في أن تصاوير «**تشانغ**» قد أصابت الصينيّين بالدهشة والذهول عند ظهورها لانتهاكها قداسة تقاليدهم المتوارثة، لكنهم ما لبثوا أن ارتضوها بعد حين. ومن هنا انتقلت تقنيّة «التظليل» فيما بعد ـ في أبسط مظاهرها ـ إلى أسلوب التصوير في عهد أسرة «طانغ» وما بعدها.



لوحة ٢٧٢. الفنان كُو ـ كايْ ـ تشِيه (القرن ٤): تقديم النصح إلى حريم البلاط. الإمبراطور ينهر بجفاء محظيته الفاتنة الواثقة من سحر جمالها، ثم يغادرها متأففا. مشهد من لفيفة مصوّرة مطويّة. المتحف البريطاني.

المصوّر تشانغ سنغ يو

وابتدع «**تشانغ سِنْغ يُو**» تجديدا آخر فيما بعد، لعلّه وفَد أيضا من غربي البلاد، وهو تصوير النماذج البدينة المُترهّلة. وثمة لفيفة مصوّرة معزوّة إليه تحمل اسم «الكواكب الخمسة السيّارة والنجوم الثمانية والعشرين الثابتة» يستعرض فيها تقنيّة «التظليل» و«تجسيد الشخوص». وتتضمّن اللفيفة نصوصًا مفسِّرة تفصل الصور بعضها عن بعض تصف الأرباب وطقوس عبادتهم، وتبدو الصور فوق مساحات فسيحة من الحرير على غرار صورة «تقديم النصح لحريم البلاط»، ولكن بفارق مهم هو التزام الرصانة والوقار بديلا عن الهزل والدعابة المأثوريْن عن الفنان «**كُوكايْ تشهْ**»، كما غدت ملامح الوجه أشدّ ألفة وولّت إلى غير رجعة بساطة الماضي. وصوَّر الفنان كوكب زُحَل (ساتورَن) في شكل كهل هزيل يمتطي ظهر ثور مترهّل وقد تقاطعت ساقاه (**لوحة ٢٧٣**). وكان لون البَشَرة الأسمر والأنف الضخم والجبهة البصلية الشكل وشعر الجسد الكثيف سمات تقليدية لدى الصينيّين عند تصويرهم للرهبان الهنود المتديّنين ما أكثر ما نلمسها في تصويرهم لـ «**أرَاهطَة**»[١١]، والراجح أن الصينيّين كانوا يعتقدون أن مثل هذه الفئة ذات المظهر الغريب عير المألوف أوْلى بها التزام «الحَياة الروحانية» بوصفهم غير مؤهَّلين للعيْش في مجتمع متمدّن.



لوحة ٢٧٣. المصوّر تشانغ سنْغ يُو. مستهل القرن ٦. كوكب زُحَل (ساتورن) جزء من لفيفة مطويّة مصوَّرة مداد وألوان فوق الحرير. متحف أوزاكا باليابان.

٤ ـ التصوير في عهد أسرة «سوي» (٥٨١ ـ ٦١٨)

ومع انتهاء عهد الأسرتين الشمالية والجنوبية، انتزع زعيم مقتدر شديد المراس يُدعى **«يانغ چيان»** زمام السلطة من آخر حكّام أسرة «چُوه الشمالية» زاحفًا بجيشه جنوبًا لتقويض نفوذ الأسرات الجنوبية، إلى أن نجح في توحيد الصين من جديد تحت إمرته، فإذا السلام يرفرف والطمأنينة تعمّ. كما شجّع هذا الإمبراطور اللاجئين على العودة إلى ديارهم، ووزّع الأراضي الجدباء المهجورة على الفلاحين، فعمّ الرخاء وتضاعف عدد السكّان في مطالع القرن السابع، وازدهرت الصناعة والتجارة، وازداد ثراء المُدن الصناعيّة والتجاريّة. وتكشف بعض الوثائق القديمة عن أن سفن عهد أسرة **«سوي»** الحربية كانت تُشَيَّد من خمسة طوابق بارتفاع يربو على ثلاثين مترا، وتتّسع لإيواء ثمانمائة مقاتل، وتمخر عباب المياه بسرعة الخيل الراكضة، وأن مهندسي أسرة «سوي» عرفوا كيفية بناء القصور المتنقّلة المؤقّتة المشيّدة فوق عجلات، والتي يتكوّن كل قصر منها من ستّة أجنحة فيما يُسمّى بالقصر السُّداسي. وقد يَسَّرت القناة الكبرى التي شقَّها الإمبراطور **«يانغ دي»** (٦٠٥ ـ ٦١٨) حركة الملاحة النّهريَّة بين شمالي الصين وجنوبيها، ولسوء الطالع بلغت تكلفة شقّ هذه القناة مبالغ باهظة أرهقت ميزانية الدولة. وعندما تراءى للإمبراطور القيام برحلة ترفيهية إلى «يانغ دشُو»، سخّر ثمانين ألف رجل لجَرّ سُفُنه التنّينية الشكل عبر القناة، في الوقت نفسه الذي شَنّ فيه حربا عدوانيّة هلكت فيها أعدادٌ غفيرة من الجند والأهالي اندلعت في إثرها ثورات الفلاحين، كما تمرّد الجيش وانتهي عندها عهد أسرة «سوي». واستطاع ثنائي مكوّن من أب يُدعى **«لي يُوان»** وابنه ويُدعى **«لي شهْ مينْ»** كانا يقودان جيشا جرّارا في سانشي من تأسيس نظام حكم جديد هو عهد أسرة «طانغ» الذي حلّ محل عهد أسرة «سوي». وبهذا انتهت حقبة الفُرقة والتشرذم باجتماع شمل الصين من جديد عام ٥٨٩م.

٥ ـ التصوير في عهد أسرة طانغ (٦١٨ ـ ٩٠٦)

وما إن آل الحكم إلى القائد **«لي شهْ مينْ»** حتى سارع إلى لمّ الشّتات المُبعثر وتوحيد البلاد من جديد وتطبيق الإصلاحات السياسية والاقتصادية التي كانت الصين في مسيس الحاجة إليها، فضلاً عن تعزيز نظام حكمه الإقطاعي. وباستتباب الأمور لأسرة «طانغ» انطلقت تتوسّع في علاقاتها التجارية والثقافية مع دول شرقي آسيا وبلاد العرب، كما وثّقت علاقاتها باليابان، ومضى الرهبان البوذيون يتنقّلون بحرّية بين الدولتين. واستغرق حُكْم هذه الأسرة ما يقرب من ثلاثة قرون، وبلغت دولة الصين خلال النصف الأول من عهد هذه الأسرة ذروة مجدها وشدّة بأسها، وعمّ الرخاء كل مناحي الحياة، وفرضت جيوشها نفوذها على الأقاليم الغربيّة المتاخمة، وازدهرت التجارة الخارجية، ووطّدت العقيدة البوذيّة ـ التي وَفَدت على الصين من الهند في نهاية حكم أسرة «هان» ـ نفوذها بصورة غير مسبوقة. ويشهد التاريخ أن أسرة «طانغ» قد أسهمت إسهامًا ملموسًا في شتّى ميادين النشاط الثقافي من تصوير ونحت وعمارة وكتابة خطّية مُحسّنة، كما تألق في عهدها أعظم شعراء الصين الذين قدّموا أروع قصائد الشعر الصيني على مدى الدهور، وصوّر الفنانون أجمل اللوحات الدينيّة والدنيويّة والصور الذاتيّة على نحو ما يؤكّد مؤرخو الصين ونقّادهم. غير أن القدر الضئيل من اللوحات المصوّرة التي خلّفها فن التصوير في عهد أسرة «طانغ» ـ أو حتى تلك اللوحات المُسْتنسخة المحاكية لها ـ غير كاف لإصدار حكم عادل سليم عليها. وقد اتّخذت أسرة طانغ ذات المكانة الرفيعة السامقة في تاريخ الصين مدينة **«شي آن»** عاصمة لها، وكانت هذه العاصمة مركز انطلاق **«طريق الحرير»** الشهير الذي يربط شرق آسيا بغربها عند مياه اللاذقية على

البحر الأبيض المتوسط، ومنها بالسفن إلى ميناء جنوا بإيطاليا. وكانت مدينة عظمى ذات طابع دولي، زُيِّنت معابدها وقصورها باللوحات المصورة، غير أن الزمن لم يخلّف لنا أيا من معابد تلك الحقبة.

ومع ندرة لفائف أسرة «طانغ» المصوَّرة المنسوبة إلى مشاهير الفنانين، إلا أن متحف بوسطن للفنون يحتفظ بلوحات ثلاث، إحداها لوحة «الأباطرة الثلاث عشرة» المُهداة إلى الإمبراطور «**يان ـ لي ـ بان**» (القرن السابع) أحد أباطرة أسرة طانغ العظام. وثانيها للفنان «**وِيْ ـ تشِهْ ـ إيهْ سنْغ**» (من إقليم خُوتَان بآسيا الوسطى) الذي لبَّى دعوة إمبراطور الصين للعمل في بلاطه عام ٦٣٠، وكان يحذق تقنيّة الرسم الخفيف البرور، فإذا هو يُبْدع للخلود لوحة «بوذا تحت شجرة المانْجو» التي استخدم فيها ألوانا معدنيّة زرقاء وخضراء مكثّفة جعلت الصورة تبدو للمُشاهد وكأنها تبرز فوق سطح الحرير. أما اللوحة الثالثة فهي لسيدات وفتيات مُنْهمكات في إعداد نسيج حريري جديد للفنان «**تشانغ سيُو ـ آن**».

وتعبّر هذه اللوحات الثلاث تعبيرا وافيًا عن أسلوب «أسرة طانغ» في مجال التصوير من حيث الوقار والرّصانة والتناغم والثّراء دون إسراف، كما تكشف عن الروح الكلاسيكية المعبّرة عن نبض الحياة الوادعة آنذاك. ولم يحفظ لنا الزمن من إنتاج كبار فناني «أسرة طانغ» سوى قلّة من اللوحات المُستنسخة، من بينها لوحة آسرة للفنان «**وُو ـ تاو ـ زُو**» تعكس قدراته الفذّة في مجال الرسم حتى شاع القول بأن أحد الآلهة قد استعار يده بعد أن وقع نظره على منجزاته! وجرت العادة بأن يعقب الانتفاضات الشعبيّة والثورات والحروب المحلّية اضطراب الأحوال، مما يدفع الفنانين إلى اعتزال الحياة والهروب إلى أحضان الطبيعة مثلما فعل الفنان المرموق «**تشين ـ هَاوْ**» (٩٠٠ ـ ٩٦٠) الذي كان أحد أساتذه الرسم المرموقين في شمالي الصين في عهد الأسرات الخمس عندما لجأ إلى سلسلة جبال إقليم «سانشي» ليعكف على تأليف كتابه النفيس «**خواطر حول فرشاة الرسم**» الذي ذهب فيه إلى أن الحكيم هو مَنْ يُكرِّس حياته للموسيقى والكتابة الخطّية المحسّنة والتصوير لأن هذا هو السبيل الأوحد لكبح شهواته. ويحتفظ متحف القصر الإمبراطوري في «بيجنغ» بأكبر مجموعة من لوحات المناظر الطبيعية النادرة التي تعود إلى عهد الأسرات الخمس، كما يحتفظ متحف مدينة «نانْجنْغ» عاصمة الجنوب بأروع صور الشخوص (البورتريهات) التي تأتي في مقدّمتها لوحات الفنان «**كُو ـ هُوَانْغ ـ تشوانْغ**».

المصوّر وانغ ـ خوي

ويمكن الوقوف على ما بلغه فن الصور الذاتية في عهد أسرة «طانغ» من روعة خلاّبة إذا ما تطلّعنا إلى صورة منمنمة بديعة ينتمي موضوعها إلى عهد أسرة «هان» (٢٠٦ ـ ٢٢١ ق.م) هي صورة العالم الأديب «**فُو شنْغْ**» المحفوظة حاليا بمتحف بلدية مدينة أوزاكا باليابان (**لوحة ٢٧٤**)، حيث نلمس مزيداً من مرونة الرسم بعد ما تراخت إلى حدٍّ بعيد النّزعة الشكليّة في تصوير السّمات المميّزة. وكان «**فُو شنْغ**» عالمًا كونفوشيوسيا جليلا شارك في حركة إحياء الدّراسات الكلاسيكية في أعقاب حقبة التدهور الثقافي الذي تردّت فيه البلاد بعد مأساة الحريق الشائن للكُتُب الكونفوشيوسيّة والوثائق التاريخية في عهد الإمبراطور «**تشين شي هوانغ**» أول أباطرة أسرة هان على نحو ما قدّمت. وكان أن اضطلع «فو» بإعادة نسخ كتاب «الوثائق» الذي بذل جهودا جبارة لإخفائه وللمحافظة عليه، فدسّه بجوف جدار في داره، صارفًا ما بقي له من عمر في تفسير نصّ هذا السِّفر النادر وإلقاء سلسلة من المحاضرات التوضيحيّة حوله. ويبدو «فو» في اللوحة وهو يُقدِّم صفحة من بحوثه إلى أحد تلاميذه، في حين يُشير بيده الأخرى إلى نصٍّ غامض وقد ارتسمت على مُحيّاه ابتسامة الرِّضا، وما من شك في أن التلميذ قد التقط إشارة الأستاذ والمعنَى الذي لن تضيعَ معه الحقيقة. وليس في التصوير الصيني كله ما يعبّر عن تعلّق الكونفوشيوسيّين بالعلْم ورغبة الأدباء المحمومة في الحفاظ على المعارف وتراث الماضي بمثل ما عبّرت عنه هذه



لوحة ٢٧٤. الفنان وانغ خوي (٦٥٥ ـ ٧٥٩). پورتريه الحكيم العالم «فو شنغ». جزء من لفيفة يدوية. مداد وألوان على الحرير. متحف أوزاكا باليابان.

اللوحة الصغيرة الحجم العميقة الأثر. وتسترعي الانتباه الدُّكْنة الطاغية على شخصيّة الحكيم «فو»، التي تَحاشَى فيها المصورّ البَهْرَجة اللونيّة ناشداً الرصانة بحُسبانها ترجمة لوْنية يُمليها الموضوع والمحتوى. أما الألوان وأطيافها والخطوط الحاضنة التي وقع عليها اختيار الفنان فهي عناصر مقصودٌ بها إضفاء معان باطنيّة على اللوحة حتى قد يُخيَّل إلى المُشاهد أن ثمة سهماً غير مرئي خفيّاً عن الأنظار يمتدُّ بين نظرة الفيلسوف ونظرّة تلميذه، فليس كلّ ما خَفيَ معدوماً، والمُشاهد اللّبيب الفَطِن هو القادر على استشفاف المعنى المقصود من وراء اللامرئي. وتُعزى هذه اللوحة منقطعة النظير ـ والتي تعود إلى القرن الحادي عشر ـ إلى الشاعر المصورّ «**وانغ خوي**» الذي اشتهر بتصوير الشّخوص. ومع أن پورتريه «فُو شنْغ» لم يصوَّر بالمداد الصيني[٦١]، إلاّ أن تلوينه خافت مكتوم بلمسات حمراء على امتداد الخطوط الحاضنة للجسد وببعض الألوان المائية المخفّفة في غير هذا الموضع.

في إطراء محاسن الأنثى الصينية

وقد لجأ مصوّرو الحقبة الوسطى من عهد أسرة «طانغ» إلى الحدّ بقدر الإمكان من استخدام الألوان، مُؤْثرين الاعتماد على المقدرة الفائقة لخطوط الفرشاة الصينيّة[٦٢] الوصفيّة المعبّرة. ومع ذلك واصل مصوّرو البلاط المحافظون الاعتماد على الخطوط الدقيقة[٦٣] المرسومة بسنّ الفرشاة المدبّب مع إضافة بعض الصّبغات المعدنية، ومن بين هؤلاء الفنانين تخصّص «تشانغ ـ سيو ـ آن» و«تشو فانغ» في تصوير حفلات سيدات القصر الإمبراطوري خلال القرن الثامن.

وقد اكتشف الأثريُّون في منتصف القرن العشرين عشر مقابر تعود إلى عهد أسرة «طانغ» تضمّ صورا جدارية أهمّها تلك الواقعة بالقرب من مدينة «شي آن»، حيث دُفن أباطرة أسرة «طانغ» الأوائل. وبالرغم من أن التقاليد كانت تقضي بضرورة تصوير الشمس والقمر ومجموعة الكواكب على أسقف المقابر، فإن سقوف هذه المقابر بالذات خلَتْ منها تماما، مثلما خلَت الجدران من أيّ لوحات تُصوِّر الأحداث التاريخية، واقتصر التصوير على تسجيل حياة المتوفّى، كما احتلّ الخدم رجالاً ونساء جانبا كبيرا من هذه اللّوحات المصوَّرة بوصفهم مرافقي مولاهم أو مولاتهم في العالم الآخر القائمين على خدمتهم. ومن الناحية التقنيّة تمضي هذه الرسوم الجدارية وفق تقاليد الرسم المأثورة عن أسرة «هان»، حيث نلمس شبهًا كبيرًا بين هذه الرسوم وبين بقايا الصور الجدارية الدينيّة واللفائف المصوَّرة ولوحات القصور الملكية التي لم يتبق من مبانيها سوى أطلال.

وتسجّل الرسوم الصينيّة على الصخر منذ الماضي السحيق صورة المرأة باعتبارها موضوعا مُهمّا يتطلّع إليه الناس جميعا، ومن هنا اتخذت صور الحسناوات المُداوات مكانة راسخة في أنحاء الصين، فإذا القوم يحدّدون سمات دقيقة للجمال الأنثوي يتناوبها التعديل وفق المراحل التاريخية المتباينة الميول والأهواء، فتشكلّت لديهم رؤى مختلفة للعناصر التي ينبني عليها جمال الأنثى، فإذا البعضُ يراه في المرأة الموفورة الصحة أو المرأة المكتنزة الجسد، على حين جنَح الذوق في مرحلة لاحقة إلى إيثار النحافة والضّمور والجمال الحزين الذابل. وما من شك في أن المصوّرين الصينيّين القُدامى كانوا يقدّرون الجمال الأنثوي حق التقدير، غير أن اختلاف الأذواق في العهود التاريخية التي مرّ بها الوطن الصيني أدّى إلى التّضارب في تشكيل نماذج الجمال الأنثوي. ففي عهد أسرتيْ **ويْ وتشين والأسرات الشمالية والجنوبية** (٢٢٠ ـ ٥٨٩) ذاعت صور النساء المصُونات، وفي عهد **أسرة طانغ** (٦١٨ ـ ٩٠٧) بَدَتْ على صور الإناث آيات الحرية والرفاهية والرغد والثراء حينًا، ثم إذا جدران مدافن **أسرة طانغ** تُطالعنا بوفرة من صور النساء ممتلئات الأجساد بمقاييس اليوم. وأغلبُ الظن أن هذا الولَع نشأ أيام الإمبراطور **لي لُونْج چي** الذي تدلَّه في غرام محظيته الأثيرة البدينة **يانْج يُوهُو ـ وان**. وانقلب الحال في عهد **أسرة سونغ** (٩٦٠ ـ ١٢٧٩) فإذا سمات الجمال تتبدّى في البساطة المحْضَة، وفي عهد أسرتيْ **مينغ وتشينغ** علا شأن الأنثى الضامرة الهيفاء المرفّهة.

المصوّر تشو فانغ

كانت الحياة الاجتماعية الناعمة مَعينًا لا ينضب للموضوعات التي يتناولها المصوّرون في عهد **أسرة طانغ**، وكان **تشو فانغ** ـ الذي عاش خلال النصف الثاني من القرن الثامن حتى بواكير القرن التاسع ـ أشهرَ مصوِّري ذلك العهد المتخصّصين في تصوير الوجوه البشرية لا سيما النساء. وقد عدّ نقاد الفن القُدامى مهارة **تُشو فانْغ** في تصوير الإناث أعجوبةً لا ضريب لها آنذاك، لا سيما تصويره للوجوه، لا من حيث الشكل فحسب بل من حيث المزاج والسلوك، ولا يزال متحف القصر في بيجنغ يحتفظ بوفرة من صُوَره المشهورة للنساء حاملات المراوح.



لوحة ٢٧٥. تصوير جداري بمقبرة الأميرة يونغ طاي: سيدات البلاط عهد أسرة طانغ.

كان **تشو فانغ** يقتحم السويداء من قلب المرأة مُسْتخلصاً مدى التعاسة التي تُعانيها محظيات الإمبراطور الخالية تماما من مشاعر الحب والعاطفة والحنان بالرغم من نمط حياتهن الرّغدة. ففي عهود الأسرات الصينيّة الإقطاعية ـ وما أكثرها ـ كان من الطبيعي أن يحتفظ الإمبراطور في قصره بما يربو على ثلاثة آلاف قَيْنة، لا تدري أيٌّ منهن متى تظفر بحظوة الإمبراطور، فقد يفنَى شبابها في عزلة مريرة تُعاني شقاء الوحدة وملَل الانتظار الرهيب حتى المَشيب، وتبدأ مَنْ وخَط الشَّيب مَفْرِقَها ممّن بقِيْن على قيد الحياة بعد رحيل إمبراطورهن يَلُكْن سيرته البغيضة. ومن خلال صور النساء حاملات المرَاوح عبّر **تشو فانغ** عن تعاطفه الشديد مع أولاء القيان سيئات الطالع.

وفي عام ١٩٦٢ كُشف السِّتار عن مقبرة الأميرة «**يُونْغ طايْ**» (٦٨٤ ـ ٧٠١) التي تمتد سبعة وثمانين مترا طولاً، وتحتوي على رصَيد هائل من الصور الجدارية اهترأ بعضها. وما من شك في أن مستواها الفني كان عاليًا لو حكَمْنا عليها حكُمنا على لوحة جدارية بعنوان «سيّدات البلاط» (**لوحة ٢٧٥**)، حيث نشهد فتاةً تختلف كل الاختلاف عن بقية السيّدات في اللوحة سواء في مستوى أناقتها أو ملامح وجهها. ومن الجائز أن يكون سبب ظهور هذا العدد الغفير من سيّدات البلاط في اللوحة هو أن المتوفّاة كانت أميرة في ربيع العمر، تدثّرت بوشاح وتطلّعت ببصرها إلى الفضاء، على حين تُحيط بها سيدات البلاط يحملن مراوحَ وعُلَبا وشموعا.

* * *

ونشأت إلى جوار طبقة المصوّرين المَهَرة الذين أعدّوا الرسوم الجدارية بالقصور الملكية والمعابد والمدافن تحت سطح الأرض خلال عهد أسرة «طانغ» طبقة جديدة من المصوّرين من بين أفراد البيروقراطية وفئة الأدباء والفنّانين المثقفين «اللّتراتي». وكان بعضهم قد ذاع صيته في عهد أسر ملكية سابقة ومارسوا التصوير إلى جانب عملهم البيروقراطي، وإن كانوا في واقع الأمر موظّفين بالاسم فقط، ويعملون بالتصوير في خدمة البلاط الملكي.

المصوّران يان ـ لي ـ بن، ويان ـ لي دي (٦٠٧ ـ ٦٧٣)

ويأتي الفنان «**يان ـ لي ـ بنْ**» على رأس مصوِّري البلاط خلال القرن السابع الذين تخصَّصُوا في إعداد بورتريهات الأباطرة والملوك والحكّام. وتبدو الشخوص في معظم هذه الصور الذاتية في الوضْعة الثلاثيّة الأرباع، كما تنبض الوجوه بالحيويّة والتفرّد. وإذ كان «**يانْ ـ لي ـ بنْ**» ينحدر من أسرة كرَّست جهودها لخدمة البلاط، لذا نراه يُمثّل الروح المحافظة إلى أقصى الحدود، والمعروف عن هذا الفنان أن إنجازاته المعمارية والزخرفية تفوق في عددها أعماله التصويرية. ونشهد له صورة ذاتية من القرن السابع لملك دولة چُوه الشمالية «**وو ـ تي**» بالمداد والألوان على الحرير (**لوحة ٢٧٦**).

وكان **يان ـ لي بن** وشقيقه الأكبر **يان ـ لي دي** مصوّريْن ذائعيْ الصيت في بواكير عهد «أسرة طانغ»، ويُقال إن **يان ـ لي بن** قد رسم بورتريه للإمبراطور «**طاي زونغ**»، كما رسم صوراً ذاتية للوزراء الجديرين بالإشادة والتقدير. ومن بين أشهر مصوّرات هذا الفنان لوحة «المحفّة الملكية» (**لوحة ٢٧٧**) لا لكونها لا تزال محتفظةً بنضارتها وتنطق بمهارة الفنان فحسب، بل لأنها تسجيل لواقعة تاريخية طريفة تتلخّص في أن مبعوثا رفيع الشأن من إقليم التبت قصد الإمبراطور «**لي ـ شيمين**» يلتمس موافقته عى زواج الأميرة «**ونْ تشنغ**» بملك التبت. وبعد أن وافق الإمبراطور على عقد هذه الزيجة أوْفد ملك التبت مبعوثا آخر إلى «شي ـ آن» عاصمة دولة طانغ لاصطحاب الأميرة إلى مقرّها الجديد، فاستقبله الإمبراطور بقصره، وعندها توجّهت الأميرة العروس إلى التّبت وسط حراسة مشدّدة مصطحبةً معها هدايا فنيّة قيّمة وفريقا من كبار رجال الدولة والخبراء الفنيّين، وقد أُقيم لهذه الأميرة تمثال في مدينة «لاسا» عاصمة التبت لعله لا يزال قائما!.

وتضمّ هذه اللوحة ثلاثة عشر فردا، حيث يبدو الإمبراطور **لي شيمين** جالسا فوق محفّة تحملها ست وصيفات، على حين ترفع ثلاث وصيفات أخريات مرْوَحتيْن ضخمتيْن وظُلّة رمور السُّلطة. ويصطفّ أمام الإمبراطور ثلاثة أشخاص أوّلهم مدير المراسم، يليه المبعوث السامي التبتيّ مرتديًا كسوة التشريفة، والأخير أحد موظفي البلاط. وبينما يستقبل الإمبراطور **لي شيمين** المبعوث الرسمي المُوفد مرحّبا، يبدو الأخير قلقًا متوتّرا من فرط رهبته في حضرة المليك، وعلى النقيض منه بَدَتْ الوصيفات على سجيّتهن دون تكلّف. ويتجلّى في هذه اللوحة التباين الرهيف بين الحركة والسكون، وبين المساحات المصوّرة وتلك الفارغة، وبين الألوان الكثيفة والخفيفة، وأغلب الظن أن المصوّر **يان ـ لي** كان حاضراً حفل الاستقبال.

ويضمّ متحف جامعة فيلادلفيا لوحة مصوَّرة من القرن الثامن ارتفاعها متر تُصوّر مجموعة من الرحّالة وهم يخترقون مسالك الجبال راجلين أو على ظهور خيولهم. وتخطف اللوحة أبصارنا بروعة ألوانها وتكوينها الجذّاب غير المألوف (**لوحة ٢٧٨**). لقد قفزت تقنيّة فن التصوير وأساليبه قفزات واسعة خلال العصر الذهبي لأسرة «طانغ»، فإذا المناظر الخلويّة تغدو الأكثر شيوعًا في مجال التصوير بالرغم من احتلال الصور الذاتيّة والدينيّة هي الأخرى مكانة رئيسيّة بين المنجزات المصوَّرة، كما تنوّعت اهتمامات مصوِّري المناظر الطبيعية وتخصّصاتهم، فمنهم مَنْ اختار تصوير الجبال والأنهار أو الحيوانات، ومنهم مَنْ آثر تصوير أشجار الصنوبر أو عيدان البامبو أو الصخور.

◄ لوحة ٢٧٦. المصور يان ـ لي ـ بنْ: صورة ذاتية للإمبراطور لي ـ شيمين. أسرة طانغ. مداد وألوان على الحرير. ارتفاع ٥ر١٩سم. تفصيل من لفيفة مصوَّرة. متحف الفنون الجميلة. بوسطن


武皇帝劉秀



لوحة ٢٧٧. المصور يان ـ لي ـ بن : الوصيفات يحملن الملك وُو ـ تي فوق المحفّة الملكية.
مداد وألوان على الحرير. متحف القصر. بيجنغ

لوحة ٢٧٨ فنان مجهول. رحّالة يشقّون طريقهم عبر مسالك الجبال. ◀
ألوان على الورق. لوحة مستنسخة خلال القرن ١١ عن لوحة أصلية
مصوَّرة خلال القرن ٨. أسرة طانغ. متحف جامعة فيلادلفيا.



المصوّر هان هوانغ

واشتهر الفنان «**هان هوانغ**» بتصوير الثيران والوجوه البشرية والمشاهد الرعوية، فضلا عن كونه خطّاطا محسّنا وعازفا ماهرا على العود. ويعرض له متحف القصر الإمبراطوري في «بيْجِنْغ» لوحتين، إحداهما لوحة «الثيران الخمسة»، والأخرى لوحة «طبقة المُثقَّفين اللّتراتي» المصوّرة فوق الحرير، حيث نشهد أربعة أدباء يتكئ أحدهم على جذع شجرة مُمسكا بريشة وقد تجلّت في قسمات وجهه آيات التفكير العميق، وآخر سارح الطَّرْف يستند بساعديْه إلى ساق شجرة، والثالث والرابع يُطالعان مخطوطة ما، ومع تبايُن تعبيرات ملامحهم الواحد عن الآخر فقد تآلفت مشاعرهم. وثمة غلام يطحنُ «قالب» المداد الصُّلب لاستخدام سادته قبل شروعهم في الكتابة **(لوحة ٢٧٩)**.



لوحة ٢٧٩. المصوّر هان هوانغ. فريق من طبقة المثقّفين اللّتراتي. أسرة طانغ.

ومن طريف ما يُروى من قصص عن الفن والفنانين قصة «لي يو» أحد ملوك أسرة طانغ الجنوبية الذي كان في الوقت نفسه شاعراً ذائع الصيت ومصوراً مبدعاً وخطّاطا محسّنا . إذ بلغ به الفضول ذات يوم حدّاً دفعه إلى أن يعهدَ إلى الفنان «چو ـ هونغ چونغ» (٩٠٢ ـ ٧٩٥) ـ أحد مشاهير الفنانين الذين تخرّجوا في أكاديمية الفنون التي أنشأها ـ بأن يتعقّب «هان شيزاي» (٩٠٧ ـ ٩٧٠) ـ أحد كبار رجال الدولة المشهود له بالحنْكة السياسيّة وبالكفاءة الإدارية وبعُلوّ كعبه مثقفًا رفيع الشأن ـ ورصْد تحركاته وسلوكه وعاداته وخفايا حياته الخاصة لتسجيلها في لوحات مصورّة على نسيج الحرير . وقد أسفر هذا التكليف الملكي الشاذ عن لفيفة مصورّة على جانب كبير من الروعة والجاذبيّة هي المعروفة باسم «الحفلُ السّاهر في دار هانْ شيزاي» المحفوظة حاليا بمتحف القصر في بيْچنْغ . وقد بدا فيها «هان شيزايْ» ـ الشخصية الجوهرية الرئيسة في اللوحة ـ مختلفًا الاختلاف كلّه عن الطبقة البيروقراطية التي ينتمي إليها . وإذ كان مُدْركا لحالة الفوضى وعدم الاستقرار السائدة في عصره والقلق الذي يعتصر الشعب وقتذاك ، فقد كان مُوقنا بعدم جدوى أيّ محاولة للإصلاح ، فضلاً عن أنه كان بطَبْعه مُتشائمًا . وكانت علاقته بأهْل الرقص والغناء حَميمة ، وبالرغم من أنه كان يَشْغلُ منصب رفيعا في الدولة إلا أنه لم يكن ذا سعَة بل كان يُدبّر نفقاته بشقّ النّفس . ومع ذلك لم يتوقّف عن مدّ يد العوْن إلى فريق ضخم من المُغنّيات والعارفات والراقصات مُنْفقًا عليهن من فائض راتبه الزهيد . والمعروف عنه أنه كان غريب الأطوار ، غير تقليدي في تصرّفاته ، حتى قيل إنّه تنكّر ذات يوم في هيئة شحّاذ ضَرير وانطلق يتسوّل من بيت إلى آخر يقُودُه أحد تلامذته الذي تنكّر بدوْره في أسمال بالية قارعًا بالمُصَفِّقات . واعتاد كلما توافد عليه زوّار من الطبقة الأرستقراطية ألا يبدر باستقبالهم لدى وصولهم ، بل كان يعهد إلى قينه باستقبالهم والترفيه عنهم ، ولايظهر للترحيب بهم إلا بعد خلع نعالهم وشعارات مناصبهم والتّخلّي عن خُيلائهم الزائف ، الأمر الذي دفع جمهرة كبيرة من معاصريه إلى الإشادة بمسلكه سخريةً واستهزاءً من تقاليد المؤسسة الحاكمة حتى شاع هذا الشاء في كل مكان ، مما أثار ضغينة الملك عليه وإلى جانب أولئك المُقرّظين كان هناك أيضا المُنَدّدُون بسلوكه وتصرّفاته ، حتى اضطر الملك في النهاية إلى إزاحته عن منصب رئيس وزرائه برغم إيمانه بكفاءته وقدراته . ولعل غرابة سلوكه هذه هي ما حرّك فضول الملك فدفَعه حب الاستطلاع إلى الوقوف على ما يدور داخل داره ، فإذا هو يُوفدُ الفنان المُتمرّس «چو» إلى داره بصّاصًا يُسجّل رؤاه وانطباعاته عمّا يجري في لوحات لفيفة مصوَّرة . وتلك ظاهرة مَعيبة يلْتذّ بمقارفتها الحكّام الطّغاة في كل زمان ومكان لمعرفة ما يدور حولهم على أيدي كبار مرؤوسيهم ، ولا سيما المُقرّبين منهم ممّن يحظون بالأمانة والنزاهة والشّرف فضلاً عن الكفاءة والخبرة .

وتتكوّن اللفيفة المصوّرة التي أعدّها المصوّر «چو» من خمسة مشاهد (**لوحتا ٢٨٠، ٢٨١**) . يُشكّل المشهد الأول منها ما يواكب التصدير الموسيقي الاستهلالي للدراما الأوپرالية ، حيث يبدو «هان شيزاي» في بزّة حمراء فاقعة يحتلّ أريكة برفقة لفيف من صيوفه ، كما يظهر فريق اخر من زائريه جالسين أو واقفين وقد اصطفّت أمامهم المناضد تحمل أطباق حافلة بما لذَّ وطابَ من طعام . ويتّجه الجميع بأبصارهم صوب سيدة في مقتبل العُمر تجلس إلى اليسار مستغرقةً في العزف على «الپيپا» (العود الصيني) أمام ساتر مصورّ ، وقد ارتسمت على أسارير الضيوف ردودُ أفعال متباينة تختلف من واحد إلى آخر .

ويكشف المشهد الثاني من اللفيفة عن فتاة تؤدي رقصة يُصاحبها أحد الضيوف بالنّقر على الطبلة ، في حين تُصفّق بعض الفتيات لضبط الإيقاع ، ويحتل فريق من السيدات مقاعد صالون مُجاور يُثَرْثِرن .

ويبدو شيزاي في المشهد الثالث جالسًا على سَجيّته بعد أن نال قسطًا من الراحة واغتسل وهو يتبادل الحديث مع لفيف من الموسيقيات والقيان .





لوحة ٢٨٠. المصوّر جُو هُونغ جُونغ. حفل ساهر بدار الوزير هان شيزاي، الذي يبدو وهو يرحّب بضيوفه.
القسم الأول من لفيفة مصوّرة. عهد أسرة طانغ.



لوحة ٢٨١. المصورّ جُو هونغ جُونغ. حفل ساهر بدار الوزير هان شيزاي. موسيقيّات يعزفن على المصفار. القسم الثالث من لفيفة مصوّرة. أسرة طانغ.

ونراه في المشهد الرابع وقد أزاحَ جانبًا من قفطانه الأبيض كاشفًا عن بطنه العاري يُروِّح بمروحة وهو يتجاذب أطراف الحديث مع إحدى الفتيات، على حين يقوم فريق من خمس موسيقيات بالعزف على المصفار بقيادة «هان» الجالس إلى اليسار.

ويدور المشهد الخامس والأخير بعد انصراف معظم ضيوف «هان»، باستثناء راهب بوذي يُرجَّح أنه كان ضيفًا مستديما وصديقًا حميما لهان؛ وإذ كان من رجال الدين فقد بدا عليه الحرج أمام ما يدور في حضرته من لهو ورقص وشدْو وطرب. ولا يفوتنا مسْلك أحد الشّبان من تلامذة «هان» في الطرف الأيسر وهو يُطوّق فتاة بذراعه محاولا إغرائها بمرافقته. وهكذا.. تنتهي آخر مشاهد هذا الحفل الساهر.

ويستلفت أنظارنا ونحن نتأمّل أقسام اللوحة الخمسة أن المصوِّر قد وفَّى الموضوع المصوَّر حقه، كما اتّبع قواعد أسلوب عهد أسرة طانغ من حيث استخدام الأزهار والشجيْرات والسواتر المصوَّرة للفصل بين أقسام اللوحة، ووُفِّق إلى حَدٍ بعيد في تسجيل المزاج النّفسي والعمق الوجداني لجميع شخصيات اللوحة بأمانة شديدة، وبصفة خاصة مزاج «هان شيزاي». وبالرغم من إحاطة الضيوف والمحظيات به في أثناء الرقص وما يصاحبه من عزف موسيقي، فلم تَبْد على أساريره أيّ دلالة على البشْر والحُبُور، كما لم يرتسم على شفتيه ظل ابتسامة واحدة.

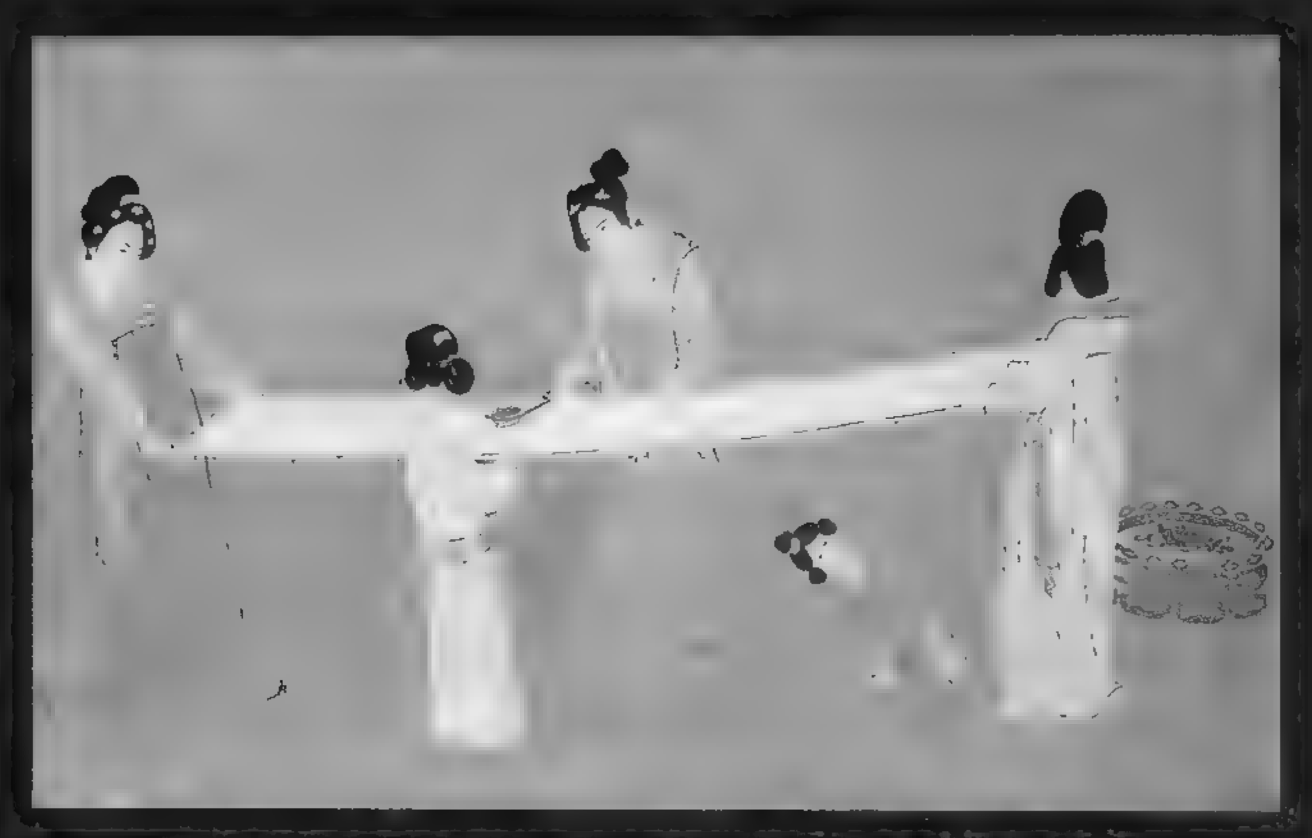
ومن الناحية التقنيّة جاءت لمسات الفرشاة رفيعة الذّوق فائقة الدقّة، واستخدم الفنان في تصوير الثياب تقنيّة لمسات الفرشاة الدقيقة (٦٣) دقّة «الشّعْر»، مع التنويع المناسب لتباين شخصيات الأفراد، فإذا هو ـ على سبيل المثال ـ يستخدم المداد المكثّف والخطوط الغليظة في تصوير قفاطين الرجال المُسْدَلَة، على حين استخدم مداداً مُخففًا وخطوط نحيلة في تصوير ثياب النساء الحريرية الهفهافة، حتى بدت لمسات الفرشاة التي تصوّر الحواجب واللّحى بالغة الرّقة والدقّة. وشكّل الفنان خُطّته اللّوْنية بحيث تبدو قطع الأثاث الخشبية باللون الأسود القاتم، وثياب الرجال الطويلة المُسْدلة باللون الأزرق الداكن أو اللون الرمادي، والطبول وغيرها من الأدوات باللون القرمزي. ورسم ثياب النساء بألوان أخفّ حدّة وأشدّ بهجة مثل اللون الأخضر الفاتح والأزرق السماوي والوردي والأبيض. وما من شك في أن خطّة ألوان هذه اللفيفة تخرج عمّا هو مألوف في تصاوير عهد أسرة «طانغ»، فإذا هي تُهيّئ مناخا بديعا جذّابا يواكب طبيعة الموضوع المصوَّر. وللأسف الشديد فإن المعلومات المتوافرة عن هذا الفنان القدير المتميِّز قليلة، كما لم يحفظ لنا الزمن من مصوَّراته إلا أقل القليل.

وقد تقودُنا هذه اللفيفة الرائعة إلى التساؤل عمّا إذا كانت طبيعة الفنان الصيني هي التي تنحو عادة إلى تجنّب الإفصاح في تصاويره عن التعبيرات اللحظيّة كالابتسام أو التجهّم، أم أن طبيعة الفن الصيني هي التي تفرض نفسها على الأسلوب الذي يسلكه الفنان في أثناء تنفيذه لمشروعه الفنّي؟

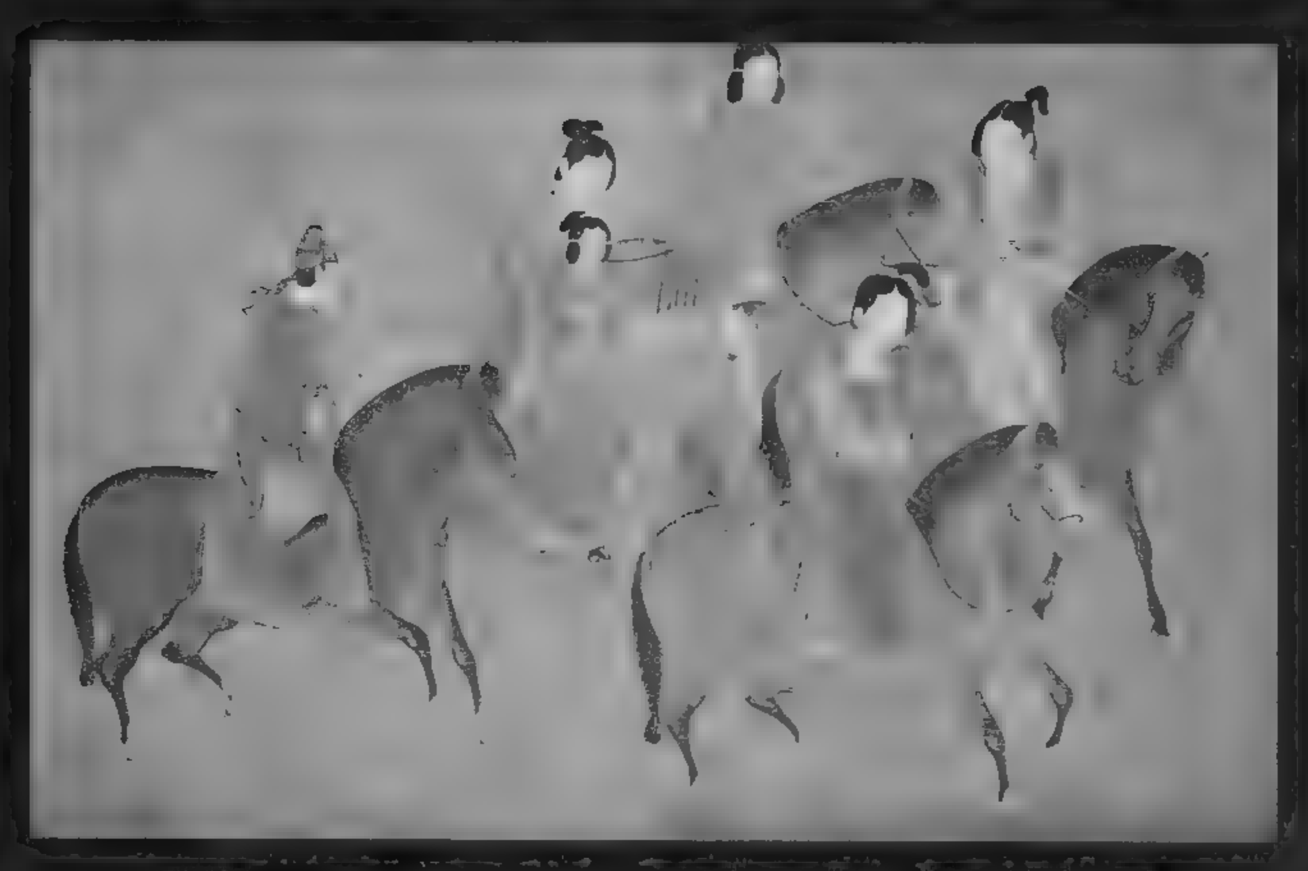
المصوّر تشانغ ـ سيو ـ آن

ومنذ العصر الذهبي لأسرة «طانغ» شاعت صور النساء والأطفال بصفة خاصة في اللفائف المصوَّرة، ولا يزال الزمن يحفظ لنا لوحتيْن مُستنسختيْن من أعمال «تشانغ ـ سيُو ـ آن»، إحداهما لفيفة يدويّة مصوّرة على الحرير معروفة باسم «سيدات منهمكات في إعداد نسيج حريري جديد» كان قد استنسخها الإمبراطور «هوي تسُونغ» بنفسه (**لوحة ٢٨٢**). وهو مشهد من مشاهد الحياة اليومية يجري في مبنى الحريم بالقصر الملكي. وقد تجلّت مراحل هذا الإعداد في خطوات ثلاث هي: تجهيز نسيج الحرير وفحصه ثم كيّه. وتبدو سيّدتان تبسطان طرفيْ النسيج كي تشرع سيّدة ثالثة في كيِّه مستخدمةً مكواة محشوّة بالفحم المتوهّج. وبينما تتفحّص فتاةٌ النسيجَ بحثا عمّا قد يشُوبه من هنات، تسلّلت صبيّة تحت النسيج المبسوط لتلهو. وتتميّز هذه اللوحة بألوانها الخضراء الرقيقة الناعمة والبرتقالية الجذّابة والوردية والزرقاء. والصورة المعروضة هي لوحة مستنسخة في عهد أسرة «سونغ» عن لوحة من عهد أسرة «طانغ».

واعتنى مصوِّرو عهد أسرة «طانغ» ـ شأنهم شأن نحّاتي ذلك العهد ـ بالتعبير عن «الأحجام» و«الحركة»، فضلا عن اهتمامهم بتوزيع مجموعات الشخوص على مُسَطّح الصورة. وقد اهتدى الفنان «تشانغ ـ سيُو ـ آن» إلى حلّ موفّق لهذه المُشْكلة باستخدام حيلة بسيطة لكنها مُقنعة في لوحة باسم «السيدة كيو ـ كيو وشقيقاتها يتأهّبن للقيام بنزهة خلوية فوق صهوات الخيل» (**لوحة ٢٨٣**)، وذلك بوضعه الشخصيات الأربع الرئيسة في أركان مُعَيّن مُتخيَّل على سطح الأرض بما يوفّر العمق المنشود في اللوحة التي تصوِّر السيدة كيو ـ كيو مع شقيقاتها المنتميات إلى فريق سيدات البلاط وهُنّ يمتطين الخيل للانطلاق نحو نُزهة خلويّة في حراسة السُّواس.



لوحة ٢٨٢. المصوّر تشانغ ـ سيو ـ آن (القرن ٨). نساء يعددن نسيجاً حريرياً جديداً. تصدّى لاستنساخها الإمبراطور هوي تسونغ خلال القرن ١٢. جزء من لفيفة مطوية مصوّرة. مداد وألوان على الحرير. متحف الفنون الجميلة. بوسطن.



لوحة ٢٨٣. تشانغ سيو ـ آن (القرن ٨). السيدة كيو ـ كيو وشقيقاتها يتأهّبن للقيام بنزهة فوق صهوات الخيل. جزء من لفيفة مطوية مصوّرة. قام باستنساخها لي كونغ لين خلال القرن ١٢. مداد وألوان على الحرير. متحف القصر. تاي تشونغ.

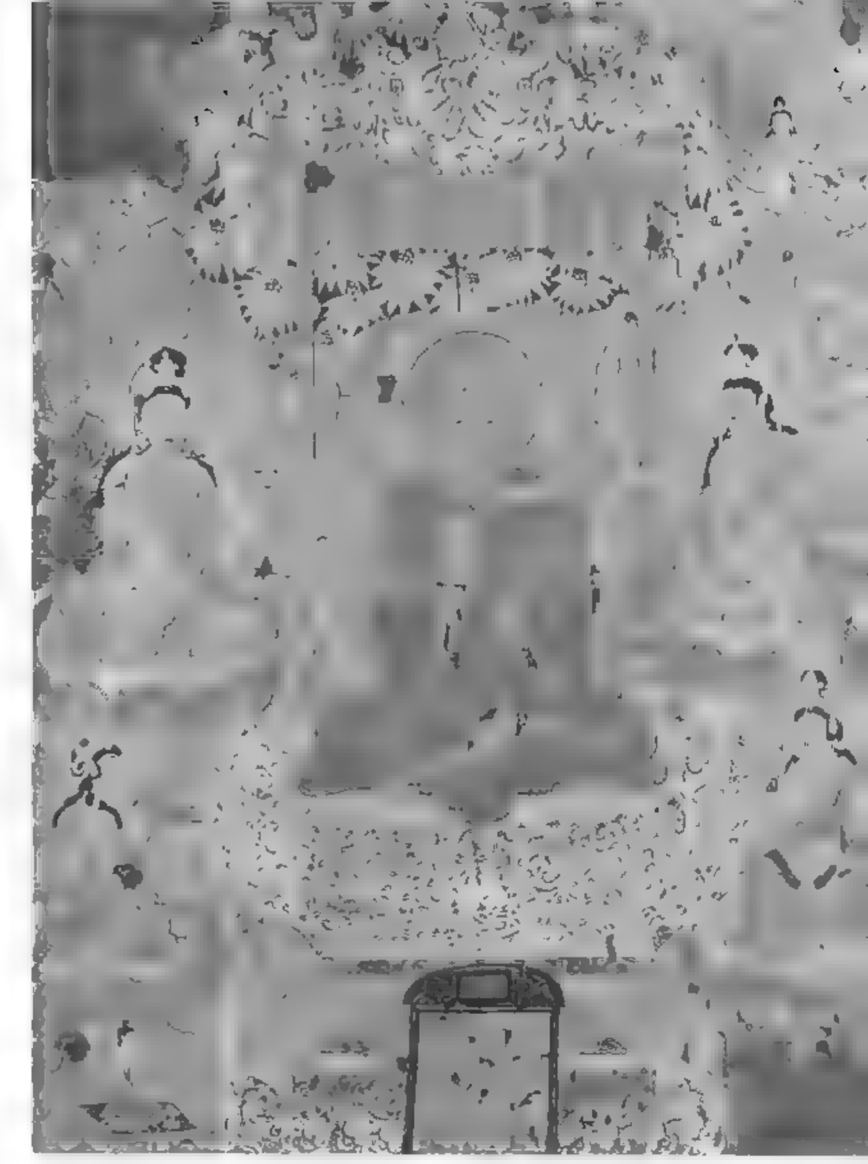
وُو ـ دا ـ زُو

ويُطلق الصينيون على الفنان **وُو ـ دَا ـ زُو** (٦٦٩٠ ـ ٧٦٠) اسم «أبي التصوير الصيني»؛ إذ كان أعظم المصورين قدرا في عهد أسرة طانغ، وكان قد استُدعي إلى قصر الإمبراطور «**شوان زونْغ**» ليعمل مصوّرا في الوقت الذي بلغت فيه أسرة «طانغ» ذروة النُّضج ثقافيا واقتصاديا وسياسيا. ومن طريف ما يُروى أن قائدا عسكريا يُدعى «**پِيْ مِنْ**» قد تبرّع في الفترة ما بين عامي ٧١٣ و ٧٤٠ بالإنفاق على إعداد لوحة جدارية مصوَّرة بأحد المعابد البوذية تخليدا لذكرى أحد أقاربه، فأرسل إلى «**وُو ـ او ـ زُو**» بعض الهدايا الثمينة مناشدًا إيّاه أن يتولّى هذه المهمّة، غير أن الفنان أعاد إليه الهدايا واعدًا بتصوير اللوحة دون أجر إذا قبل القائد أن يؤدّي أمامه عرضًا لاستخدام سيفه أثرَت عنه البراعة في تأديته، وسرعان ما لبَّى القائد هذه الرغبة. وفي اليوم المحدّد لهذا العرض اجتمع ألوف النظّارة أمام المعبد، وظهر القائد في شكتّه العسكرية الأنيقة ممتطيًا صهوة جواده مستعرضًا مهارته في استخدام السيف بتطويحه إلى أعلى في الهواء ثم تلقّيه في يُسْر ورشاقة. وبينما كان القائد يُعيد سيفه إلى غمده وسط التصفيق المدوّي، تناول «**وُو ـ دا ـ زُو**» فرشاته سعيدا مُنْتَشِيًا، وانبرى يصوّر المشهد فوق الجدار في الوقت نفسه الذي كان الخطّاط الشهير «**چانْغ شيُو**» يسجّل وقائع المشهد كتابةً بالخط المحسَّن. وقد أعْجب جمهور المشاهدين بما حدث مهلّلين صائحين: «ما أسعدنا حظا إذ شاهدنا اليوم ثلاثة أحداث مُعْجزة: براعة استخدام السيف، وروعة تصوير الحدَث، وجمال تسجيله بالخط المحسّن». ويتجلّى لنا من هذه الرَواية مدى رُقيّ التذوّق الجمالي حتى بين جماهير العامة وقتذاك، فضلاً عمّا كان يتمتّع به الفنانون من حرّية واسعة وما يظفرون به من تقدير ملحوظ.

وبالرغم من أن الفنان «**وُو دَا زُو**» قد نشأ في بيئة فقيرة لكنّه كان موهوبا بالفطرة، ويُؤْثَر عنه مُعَاقرته للخمر التي كان يجد فيها ما يشحذ عبقريّته. وقد تناول شتّى أنواع التصوير سواء كان على الحرير أو الورق أو فوق الجدران. والثابت أنه صورَّ ما يربو على ثلاثمائة لوحة جداريّة بالهياكل والمعابد البوذية، ضمّت إحداها ألف شخصيّة، ولا تقلّ شُهرتها في أنحاء الصين عن شهرة لوحة «يوم الحساب» **لميكلانجلو** يكشف فيها عن أسرار الحياة والموت. ومع أنها تخلو من الزَّبانية الغلاظ ومقامع التعذيب إلاّ أنها تُثير الرعب في نفوس مُشاهديها، حتى يُقال إن القصّابين أنفسهم ـ ومهْنتهم الذّبح ـ قد شَرَعُوا بعد ظهور هذه اللوحة في التخلّي عن مهنتهم التي تُحرّمها العقيدة البوذية أصلاً، وأقلعوا بالمثل عن ذبح الماشية وصيد السمك.

وكان «**وُو ـ دا ـ زُو**» أيضا من أساطين مصوّري المناظر الخلويّة، وقد ترامى إلى الإمبراطور «**مِنْغ هُوَانْغ**» ما تحمله ضفاف نهر «ستْشوان» من مشاهد طبيعية خلاّبة، فأوفد «وُو» إلى هذا الموقع لاستكشافه. وعندما سأله الإمبراطور بعد عودته إذا ما كان قد فَرَغَ من إعداد العُجالات التخطيطيّة التي يسترشد بها عند رسم المشهد المطلوب، فاجأه الفنان بقوله إنه ليس في حاجة إلى عُجالات يسترشد بها لأن كل ما وعاه يختزنه في أعماقه. وقبل أن تغرب الشمس كان قد انتهي من تصوير اللوحة الجدارية المطلوبة، مما رفع من قدره أمام الإمبراطور، وهو ما يدلّ أيضا على أن أسلوب «وُو ـ دا ـ زُو» كان يتّسم بالتفجُّر التلقائي والسرعة الفائقة.

لقد خطَت تقنيّات فن التصوير وأساليبه خُطًى واسعة في ظل العصر الذهبي لأسرة «طانغ»، فشاعت صور المناظر الخلويّة وزاد الإقبال عليها، وإن ظلّت الصور الذاتيّة والدينيّة تحتل المكانة الرئيسة بين المُنجزات الفنية. وفي محيط المناظر الخلويّة آثر المصوِّرون التخصّص في مجال واحد فحسب، فمنهم من تخصّص في تصوير الجبال والأنهار، ومنهم من تخصّص في رسم الحيوان أو أشجار الصنوبر أو عيدان البامبو والصخور. واشتهر من بين مصوّري أشجار الصنوبر العتيقة الفنان «**چانغ زاس**» الذي يُرْوَى عنه إنه كان يستخدم في أثناء الرسم فرشاةً صلعاء جرداء خالية من الشَّعر، بل وأصابع يده أحيانا، وقيل أيضا إنه كان يلجأ إلى استخدام باطن كفّه أداة



للرسم! كما كان يستخدم فرشاتين بيده في نفس الوقت ليرسم فرعيْ شجرة مختلفين، أحدهما غصن في طور النمو والآخر متفسّخ دبّ فيه البلى. وحين سأله أحد زملائه عمّن يعدّه أستاذه المُفضّل ردّ قائلا: «لي أستاذان: الطبيعة من حولي، وما ينطوي عليه وجداني من حسّ بالجمال»، فإذا هذا الاعتراف يغدو نبراسًا يهتدي به جميع مصوّري الصين.

لوحة بوذا تحت شجرة المانجو (فردوس بوذا آميتابا)

تلك لمحة عن فن التصوير الدّنيوي خلال عصر «أسرة طانغ»، أما أعظم مجموعة من اللوحات المصوَّرة خلال تلك الحقبة فهي مجموعة اللوحات البوذيّة المحفوظة في كهوف بوذا الألف بالقُرب من «دُونْهوان» بمقاطعة كانْسُو الغربية بالشمال الغربي للصين على نحو ما أسلفت. وإذ تقع هذه المدينة البوذيّة في أقصى الغرب من الصين على طريق الحجّاج الممتد عبر آسيا الوسطى إلى الهند، لذا كانت هي المدخل الذي تسلّلت من خلاله شتّى الأساليب الفنية الوافدة، كما كانت في الوقت نفسه على اتّصال وثيق بالمراكز الحضارية داخل الصين حيث يعمل خيرةُ الفنانين. ولا يزال الجانب الأكبر من تصاوير «دُونْهوان» تتألق فوق جدران كهوفها، كما لا يزال الكثير من اللوحات المصوَّرة على الحرير والورق في حالة جيدة، رعاها وصَانَها المناخ الجاف في هذه المنطقة. ومن أبدع هذه اللوحات صورة ضخمة بالمتحف البريطاني مستنسخة في القرن الحادي عشر من اللوحة الأصلية المفقودة، يُطلقُ عليها البعض اسم «فردوس أميتابا بوذا» أو «بوذا تحت شجرة المانجو» **(لوحة ٢٨٤)**، على حين يراها فريق آخر تجسيدًا لبُوذا ساكياموني نفسه أثناء إلقائه موعظته التاريخية الأولى تحت شجرة «بُو»، وهو ما تكاد تنطق به إيماءة يديْه، يحفّ به أتباعه من أفراد «البُوديساتفه» الوسطاء بينه وبين البَشر والرهبان والحواريّين. كما نرى في الركن الأدنى الأيسر امرأة لعلّها إحدى الواهبات، في حين نفتقد صورة الرجل الواهب المَمْحُوَّة في الرُّكن الأيمن الأدنى، وينتمي التكوين الفنى لهذه اللوحة إلى أساليب القرن الثامن الميلادي. والثابت أن ملامح وجوه البوديساتفه ووضْعاتهم واللون البرونزي الذي يكسُو أجسادهم العارية، وكذا البُقع البيضاء فوق أنوفهم ووجناتهم وجباهِهم وجفونهم وذقونهم تنتمي إلى الفن البوذي بأواسط آسيا. وقد بلغ التلوين حدّ الروعة الفائقة، حيث تركّزت أشدّ الألوان تألقا فوق رداء بوذا الأحمر ذي البطانة الخضراء، كما تسلّلت خلال شعره الأزرق اللازوردي.

وهكذا تسنّمت أسرة «طانغ» ذروةً ما بعدها ذروة في تاريخ الصين الثقافي والفني، وسطع نجمها وذاع صيتُها في شتى أنحاء العالم القديم.

لوحة ٢٨٤. فنان مجهول. فردوس بوذا آميتابا (بوذا تحت شجرة المانجو). لفيفة معلقة. مداد وألوان على الحرير. القرن ٨. دُونهوان. المتحف البريطاني.

٦. التصوير في عهد الأسرات الخمس(٦٤) (٩٠٧ - ٩٦٠) وعهد الولايات العشر (٩٠٢ - ٩٧٩)

وحين اهترأ نظام الحُكم مع غروب سلطة أسرة «طانغ»، وبدأ الفساد يَنْخر في عظام السّلطة، وتفاقم استغلال الحكّام للشعب وقمعه حتى بات الأمر من العسير احتماله، وانغمس الإمبراطور «تشوان تزُونْغ» وبطانته الأرستقراطية في منتصف القرن الثامن في حياة البذخ والمجون، بدأ «أمراء الحرب» يُطلّون من جديد ومن بينهم «آن لُوشَانْ» ثم «شِي سِي مِنْغ» الذي ما لبث أن أعلن العصيان، كما انتفض الفلاّحون في ثورة مسلّحة عارمة، على حين واصلت الجيوش الثائرة زحفها، وانهار اقتصاد البلاد، وعانت الجماهير الويْلات، وفقدت الحكومة كل سلطان حتى آلت السلطة الفعلية في الحقبة الأخيرة من عهد أسرة «طانغ» إلى طبقة «الخصيان» ومراكز القوى الفاسدة، وفرّ الإمبراطور «تشوان زُونغ» إلى «ستشوان» بعد أن تنازل عن العرش لابنه. وفي نهاية المطاف خرج «چُو ونْ» أحد قادة أسرة «طانغ» العسكريّين من معاركه ظافرا بعد أن أسفرت الحرب التي طال أمدُها عن زوال مدن كاملة من الوجود، وانتقلت عاصمة الدولة شرقا إلى مدينة «بيانليانغ» [كايْفَنْغ الحالية]، وانبرى أمراء الحرب يبْسطون نفوذهم على الأقاليم التي استولوا عليها ويُعلنون استقلالها، ثم ينادون بأنفسهم ملوكا وأحيانا أباطرة! ونشأت بعيدا عن العاصمة دولة «الأسرات الخمس» التي لم تكن تحتل مساحة يُعتدّ بها ولم يَطُلْ بها الزمن. أما حكومة «الولايات العشر» فقد طالها التغيير مرات خمسًا في غضون ثلاثة وخمسين عاما، ولا حاجة بنا إلى تأكيد أن هذه المرحلة كانت أسوأ مراحل التاريخ الصينيّ بأسره.

اسرة شو

هكذا سجَّل التاريخ نشأة أسَر خمس تناوبَتْ السلطة الواحدة إثر الأخرى بسرعة مُستلفتة بإقليم النهر الأصفر خلال المرحلة الانتقالية المضطربةَ الفاصلة بين عهديْ أسرة طانغ وأسرة سونغ، كما ظهرت دولتان أكثر استقراراً بجنوبي الصين - على نحو ما أسلفت - هما «مملكة أسرة شُو» في ستشوان (٩٨١ - ٩٦٥) و«مملكة أسرة طانغ الجنوبية» (٩٣٧ - ٩٧٥) اللتان احْتَضنَتا جمهرة من الفنانين كانت تتطلّع إلى الحماية والرعاية. وقد بَسَطتْ حكومة أسرة طانغ الجنوبية سيطرتها على إقليم «تشانْغشا» جنوبي نهر «يانغ دزه» واتخذت من «نان چنغ» [نانكين] عاصمة لها، وباشرت الحكم في الفترة ما بين عاميْ ٩٦١ و٩٧٥ إلى أن اندمجت طوْعًا في «أسرة سونغ». وإذا كنا نستفيض شيئا ما في الحديث عن عهديْ أسرة «شُو» (٨٩١ - ٩٦٥) وأسرة «طانغ الجنوبية» (٩٣٧ - ٩٧٥) فليس لأنهما قد تربّعا على دسْت الحكم مدة أطول من غيرهما، وإنما لأن عهديْهما كانا أكثر رخاءً من غيرهما من الأسرات الحاكمة. وكانت أسرة «شُو» تحكم الإقليم المعروف الآن باسم «ستْشوان»، على حين سيطرت أسرة «طنغ الجنوبية» على وادي نهر «يانغ دزه» الأدنى. وكانت أعدادٌ غفيرة من سكّان الشمال قد نزحت خلال سني الحرب من مواطنها إلى هذين الإقليميْن نشدانًا للأمان، وكان من بين هؤلاء المهاجرين كثرة من المصوّرين، فإذا عاصمة كلٍّ من الإقليميْن تغدو مركزا للأنشطة الفنية، وبصمة خاصة فن التصوير، وتبارت الدولتّان في اجتذاب الموهوبين من الفنانين وإنشاء أكاديميات الفنون. وظفرت اللفائف المصورّة والستائر المصوّرة خلال حقبة «الأسرات الخمس» بشعبيّة واسعة النطاق نظرا لإمكان نقلها بسهولة من مكان إلى آخر، ومن هنا انصرف المصوِّرون عن تصوير اللوحات الجدارية بالقصور والمعابد والمدافن إلاّ في حالات قليلة نادرة. وقد هيّأت الطبيعة لإقليم «ستْشوان» مناعةً تحميه وتُحول دون غزوه، إذ تحدّه شمالاً وشرقا سلاسل الجبال، وجنوب نهر يانغ دزه والسفوح الصخرية شديدة الانحدار. وهكذا تولّت الطبيعة مهمّة الذّوْد عن الإقليم ضد الغزاة، فغدا ملجئًا آمنًا للأهالي الفارّين من ديارهم في زمن الحروب والفوضى.

وخلال حقبة أسرة «شو» وفَدت على «ستْشوان» ـ التي كانت تُعرف وقتذاك باسم مملكة «شو» ـ أعدادٌ غفيرة من المصوّرين هربا من الأهوال التي حاقت بهِم في مواطنهم. وما لبث «منغ تشانغ» أن اعتلى العرش، وكان في الوقت نفسه خطّاطا مُحسّنا ومصوِّرا، ممّا دفع بفن التصوير قُدُما إلى الأمام، وظفرت لوحات تصوير الأزهار والطيور في القصر الملكي بالتقدير والإعجاب لقيمتها الزخرفية الرفيعة ولقيت رواجا شديدا.

المصوّر تشاو كوانغ ـ فو

وكان أعلى مصوّري الطير والأزهار شأنا في مملكة «شو» هو «**هوانغ تشوان**» (٩٦٥م) الذي ظفر بإعجاب الملك «منغ تشانغ». وثمة لوحة من عام ٩٧٥ تُعزى إلى الفنان «**تشاوْ كوانغ ـ فُو**» يُرجَّح أنها من عهد أسرة «شو» تُمثّل رسولا من إحدى قبائل البرابرة يقدّم الهدايا للإمبراطور مصوَّرةً فوق لفيفة مطويّة يُواكب نمطُها الأسلوب الشائع خلال تلك المرحلة (**لوحة ٢٨٥**).

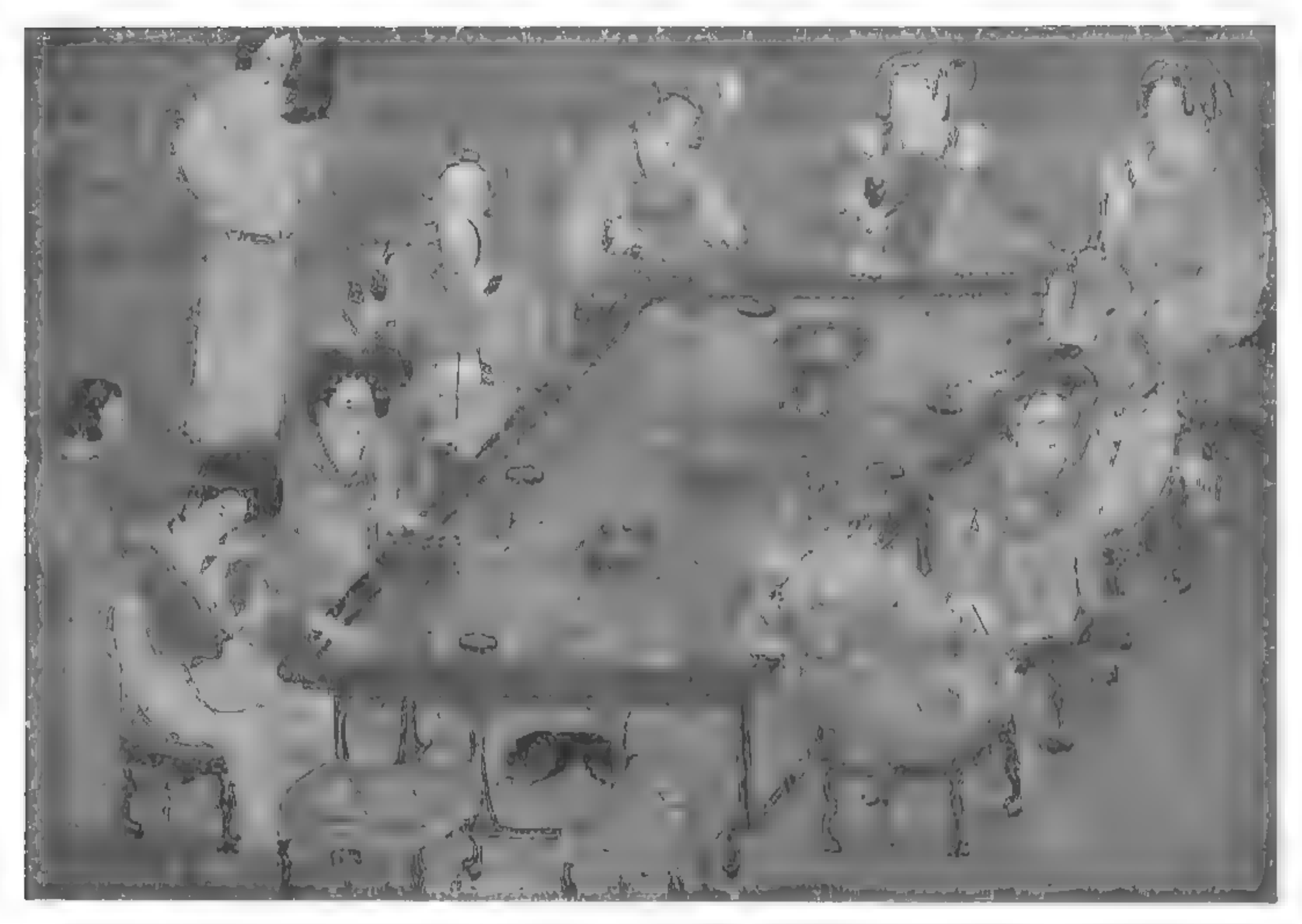
كذلك نشأت في مدينة **ستْشوان** مدرسة جديدة للتصوير أكثر تقدّما من مدرسة «**طانغ الجنوبية**» تنتمي تصاويرها إلى مذهب «تشان» البوذي (مذهب زنْ الياباني). وعلى حين يذهب فريقٌ من المؤرّخين إلى أن مذهب «تشان» قد انتقل في مستهل القرن السادس من الهند إلى الصين، يذهبُ فريق آخر إلى أن «مذهب تشان» هو مذهب صيني قُح. وإذ كانت البوذيّة الهندية قد تسلّلت إلى قلوب الصينيّين قبل هذا التاريخ بقرون عدّة، فالراجح أن تكون الصين هي التي نقلت البوذيّة إلى مرحلتها «التشانيّة» التي بلغت أقصى مراتب تطوّرها خلال القرنين السابع والثامن بتأثير العقيدة الطاويّة ومفكّري الصين العظام لا بتأثير الفكر الأجنبي الوافد. ولعل هذا هو أحد أسباب تغلغل «التشانيّة» في الحياة الفكريّة خلال عهود أسرة «طانغ اللاّحقة» ثم «الأسرات الخمس» و«أسرة سونغ»، وكانت هي النِّحلة الدينية الوحيدة التي احتفظت بصلابتها وسط الانهيار الذي أصاب البوذية في الصين. فلقد أنكرت «التشانية» أغلب المبادئ التي تُنادي بها البوذيّة الأصوليّة، سواء طقوسها أم مجَمّع آلهتها ورموزها وتماثيلها وأسفارها المقدّسة بحُسبانها لا غناء فيها، ولكونها تُشكّل في نظر التشانيِّين عقبات تحول دون بلوغ مرتبة الاستنارة المنشودة، في حين أن إعمال الفكر وتحكيم العقل وشفافيّة الحدْس وصفاء الوجدان هو الذي يأخذ بيد الإنسان نحو الخلاص.

«صحوة الموت» الفنية مع غروب أسرة طانغ وقيام دولة طانغ الجنوبية

وكان للطابع الجمالي الأنيق المأثور عن بلاط أسرة «طانغ» أثره في فناني أسرة «**طانغ الجنوبية**»، إذ اقتفى مصوِّرو الشّخوص في هذا البلاط الجديد التقاليد التي أرْسَتها تلك الأسرة، لا سيما مشاهد أحداث القصر الإمبراطوري وحفلاته المعبِّرة عن المُتع الأرستقراطية المُرهفة المُواكبة للمناخ الثقافي السائد وقتذاك.

لوحة ٢٨٥. تشاو كوانغ فو (نشط بين عامي ٩٦٠ و٩٧٥). ◄
رسول قبائل البرابرة يُقدّم الهدايا للإمبراطور. مداد وألوان على الحرير.
تفصيل من لفيفة مصوّرة. (١٠٣سم × ٢٨,٦سم). الأسرات الخمس أو ربما
الدويلات العشر. متحف كليفلاند للفنون.





لوحة ٢٨٦. المصوِّر تشُو ـ وِنْ ـ تشَا. حفل موسيقي بأحد القصور. حقبة الأسرات الخمس (٩٠٧ ـ ٩٦٠م). لفيفة معلقة. مداد وألوان على الحرير. متحف القصر. تايْ تشُونغ.

المصوِّر تشُو ـ وِنْ ـ تشا

وبرز من بين فناني أسرة «طانغ الجنوبية» اسم المصوِّر «تشُو ـ وِنْ شَا» الذي تُنْسب إليه لوحة غير موقَّعة لـ «حفل موسيقي بالقصر الإمبراطوري» (لوحة ٢٨٦). وهي إن لم تكن من إبداعه شخصيا فلا شك في أنها من إنجاز أحد تلامذته، ولا يَبْعُد أسلوب تصويرها عن أسلوب عهد «أسرة طانغ». وتتضمَّن الصورة أربع سيِّدات يعزفن على العود والمصْفار والقيثارة وأورْغن الفم (آلة موسيقية شبيهة بالهارمونيكا العصرية) تصاحبهن وصيفة تضبط الإيقاع بمُصَفِّقَات خشبية فيما يمكن وصفه بحفلٍ لموسيقى الحجرة، في حين تعكف خمس سيِّدات أخْريات على احتساء النبيذ من أقداح السيلادون ويبدو عليهن جميعا الانتشاء بالشَّراب، وقد ظهرت السيدة الجالسة في الطرف الأيسر فاقدة الوعي وقد هُرِع أحد الخدم إلى مساندتها. وإلى أقصى يسارها تجلس الإمبراطورة وقد اعتقدت بعمارة رأس منمَّقة وأمسكت بمروحة وتكاد تكون الشخصية الوحيدة المتمالكة قواها. وأغلب الظن أن المصوِّر كان يحاول الإيحاء إلى المُشاهد بأنه لم يطرأ جديد على ما كان عليه الحال في عهد أسرة «طانغ» وهي تجتاز مرحلة غروبها. ولا تزال ألوان اللوحَة تحتفظ بألَقها وجاذبيَّتها، كما تبدو النساء بدينات مُترهِّلات يشعرن بالأمان والطمأنينة لكأن نجم أسرة «طانغ» لم يأفِلْ بعد. ولعل مصوِّري بلاط «نان ـ چنغ» كانوا يُجارون هم الآخرون أحلام الإمبراطور «لي ـ يو» وأوْهامه المتطلّعة إلى أمجاد ماضٍ توارَى وانقشع إلى غير رجعة.

٧. التصوير في عهد أسرة سونغ
(الشمالية ٩٦٠ ـ ١١٢٧)
(الجنوبية ١١٢٧ ـ ١٢٧٩)

توطئة تاريخية

تبوّأت «أسرة سونغ» في تاريخ الصين مكانة حضارية وثقافية رفيعة، ويُعدّ عهدها أحد أعظم عهود دولة الصين قاطبة. وقد أسّس هذه الأسرة «**تشاوْ ـ كِنْغ ـ يِن**» الذي أطْلق عليها اسم «**أسرة سونغ**» تيَمُّنًا باسم أسرة «سونغ الجنوبية» القديمة التي أسّسها بيت «لي يو» الذي حكَمَ جنوب الصين لفترة وجيزة (٤٢٠ ـ ٤٧٩). وهناك من يُؤْثِر أن يُطلق عليها اسم أسرة «**سونغ تشاوْ**» تمييزا لها عن أسرة «**سونغ الجنوبية**». ودَرَج المؤرخون على إطلاقَ اسم «**أسرة سونغ الشمالية**» على حقبة ما قبل عام ١١٢٧ عندما كانت العاصمة هي «**كايْ فِنْغ**» الواقعة عند ملتقى القناة الكبرى بالنهر الأصفر، واستمر هذا الاسم عَلَمًا عليها بعد سقوط وادي النهر الأصفر في قبضة إمبراطورية «چِينْ» وانتقال العاصمة إلى مدينة «**هانغ تشو**» بإقليم «تشجْيانغ». وقد اضطلع مؤسّس هذه الأسرة وخلفاؤه الذينَ كانوا على جانب كبير من العلم والثقافة والذوق الرفيع ـ متأثّرين بجهابذة الأساتذة الكونفوشيوسيّين ـ بالنهوض بالبلاد حتى استتبّت الأمور وعمّ الرخاء، فبلغوا بالقيم الحضارية التي غرست بذورها أسرة «طانغ» السابقة ذروة المجد والفخار.

وتميّزت حضارة أسرة «سونغ» بنشأة المدن التجارية التي رصّعت ضفاف الأنهار والقنوات والساحل الجنوبي الشرقي للصين حتى بلغ تعداد بعض المدن ما يربو على مليون نسمة. وقد أحاطت الأسوار بجميع هذه المدن التي كانت متماثلة التخطيط إلى حد ما، وتخترقها القنوات والتّرع والطرق الواسعة المُشجَّرة والميادين والأسواق والحدائق العامّة والخاصّة. ويحدّثنا الرحّالة الشهير «**ماركو پولو**» الذي حطّ رحاله بالصين في تلك الآونة عن روعة مدينة «**هانْغتشُو**» عاصمة أسرة «سونغ»، كما يُشير إلى تغلغل العقيدة البوذية في الأساليب الفنّية لأسرة «سونغ الجنوبية»، ثم اتّجاه كبار فناني أسرة «يوان» فيما بعد صوب أساليب «الأسر الخمس» وأسرة «سونغ الشمالية» يستلهمونها ويأخذون عنه. وأطلق على أربعة من كبار الفنانين اسم «الأساتذة الأربعة الكبار»، وهم «**هوانغ ـ كانْغ وانغ**» و«**وُو ـ تشِي**» و«**ني ـ تسان**» و«**وانْغ ـ مِنْغ**» الذين أخذوا على عواتقهم مهمّة إعلاء شأن المفهوم المثالي الجمالي «لطبقة اللتراتي» المعروف باسم «**وِنْ ـ چِنْ ـ خُوا**» والذي يدعو ضمن ما يدعو إليه إلى ضرورة انغماس الأدباء في ممارسة فن التصوير. ولم يكن التصوير بالنسبة لهذه الطبقة من الأدباء المثقّفين سعيا وراء مال أو ابتغاء شُهرة بل كان تعبيرا عن الذات، وثيقَ الصّلة بمثاليّات صينيّة عريقة تدعو إلى النّأي عن السلطة الحاكمةً ونشدان الطبيعة وتخليد شأن الماضي وإعلاء ذكره. ومن هنا ظهر التّوحّد والمشاركة الوجدانية بين هذه الطبقة ـ طبقة اللتراتي ـ وطبقات الفلاحين والحطّابين وصائدي السمك وأمثالهم. ويمضي «ماركو پولو» في وصف قصور العاصمة والمباني الحكومية والمتاجر والمراسم والمحارف ومكاتب الصّرافة والتسليف والرّهُونات وبيوت الشاي وحانات النبيذ والحمّامات العامة والمستشفيات وملاجئ الأيتام والمُعْوزين. كما أفاض في التعبير عمّا كان المواطنون يشعرون به من طمأنينة أمام يقظة العَسَس والشرطة وهمّة جنود المطافئ. واسترعى انتباهه أيضا اهتمام الدولة بحفر القنوات لتعزيز وسائل المواصلات وربط المدن بعضها ببعض، وبريّ الأراضي الزراعية المُسْتصلَحة والتفاتها إلى الملاحة البحرية التي سرعان ما أدّت دورا جوهريا في تنشيط التجارة الداخلية والخارجية. وأبْدَى ماركو پولو دهشته وانبهاره أمام حجم السُّفن الشّراعية الصينيّة ذوات القاع المسطّح التي استحوذت على إعجابه. كما أشاد باستيراد الدولة لسُلالة محسّنة من نبات الأرز من الهند الصينيّة، وإنشائها

المصانع الصغيرة لتشغيل مئات الحرفيّين بعد وقوفهم على تقنيّة صهر الحديد، وتقديمها شتّى التسهيلات لرواج التجارة وذلك بسكّ العُملة المعدنية من النحاس وكذا طباعة أوراق النّقد التي شاع تداولها حتى أواخر القرن الحادي عشر، فارتفع شأن طبقة التجار للمرة الأولى وعمّ الرخاء.

وفي الوقت نفسه شاعت طباعة أمّهات الكتب التي تعود إلى القرن العاشر، وساعد على ذلك استخدام «مقاطع الكتابة الخطّية» في مستهل القرن الحادي عشر، مما فتح الباب على مصراعيْه لانتشار التعليم بين أكبر عدد من المواطنين، فأنْشئت المعاهد الخاصة في الأقاليم المأهولة بالسكان ومئات المدارس الحكومية في معظم المحافظات، الأمر الذي أتاح للطلبة الالتحاق بالجامعة في العاصمة. وقد أسْفر تزايدُ أعداد الطلبة المؤهّلين عن ارتفاع مستوى الخدمة بمرافق الدولة بعد أن ظلت هذه الوظائف مقصورة في عهد أسرة «طانغ» على بضع عائلات مرموقة في شمالي الصين. ومما ساعد على احتدام المنافسة للظفر بالمناصب المختلفة في دواوين الحكومة الالتزام بالدقّة الشديدة في اختيار أفضل العناصر عن طريق عَقْد الامتحانات وإقامة المسابقات حتى ارتفع عدد المُلتحقين بخدمة الدولة سنويا من عشرين إلى مائتي موظف. وأسفر هذا النهج القويم عن احتضان أفضل الكفاءات حتى غدا «**الإنسان الشامل**» وحده هو النموذج الأمثل المنشود، وإذا كبار الموظفين ينصرفون هم أيضا إلى الفلسفة والتاريخ والشعر والعلوم والتصوير. ولم ينفرد الرجال وحدهم بهذه السّمات بل شاركتهم النساء، فبَرز من بينهن الشاعرات وعالمات الآثار. وكان الإمبراطور «**هوي ـ تسُونغ**» نفسه مصوّراً مُبْدعًا وخطّاطا محسنًا وراعيًا للفنون وعلوم الآثار، ولم يكن الوحيد بين أباطرة أسرة «سونغ» المتعدّد المواهب بل كان أشهرهم فحسب.

وما من شك في أن هذه السمّات والمواهب التي تحلّى بها البيت الحاكم قد أسهمت إسهاما جذريا في خلق مناخ مُشَجِّع للحوار السياسي المثمر، غير أن القَدَر لم يشأ لهذا الحُلم الرائع الاستمرار، لا سيّما بعد تغيّر موازين القوى العسكرية في المنطقة. فبعد أن استعادت أسرة «سونغ» كل ما اغتصبته أسرة «لياو» (دولة خطاي = كوريا الحالية) من أراضي الصين الشمالية ـ باستثناء قطاع محدود داخل سور الصين ـ وأخضعت لنفوذها الإمارات المستقلّة في جنوبي الصين، انتهج الأباطرة للأسف سياسة تقليص نفوذ قادتهم العسكريين للحدّ من تعدّد الحروب بين «**أمراء الحرب**» الذي سبق أن أسفر عن تقويض حكم أسرة «طانغ». وظل السلام باسطا جناحيْه طوال القرن الحادي عشر حتى عصر الإمبراطور «**چِنْ ـ تسُونْغ**» عندما أغارت دولة «التَانْچُوت» على حدود الصين الشمالية الغربية، في حين التزمت دولة «لياو» في الشمال بالحياد نظير الإتاوة المالية التي تتلقّاها من الصين. وأسفرت هذه الظروف مجتمعةً عن تسرّب التراخي إلى الجيوش النظامية حتى لم يعد في الاستطاعة صدّ غارات الأعداء إلا بتجنيد احتياطي من الفلاّحين المتطوّعين على أهبة الاستعداد الدائم. غير أن هذا التوجُّه ما لبث أن كشف عن قصوره وعجزه عندما التفتتْ إمبراطورة «**دولة چين**» إلى دولة «أسرة سونغ» لغزوها بعد أن أوقعت جيوشها الهزيمة بجيوش دولة «لياو» حلفاء أسرة «سونغ» وبلغوا العاصمة «كايْ فَنْغ»، فوقّع الإمبراطور معاهدة سلام مُهين متنازلاً عن عرشه لابنه (١١٢٦ ـ ١١٢٧) الذي نقل عاصمته إلى «هانْغَتشُو» وتصدّى بشجاعة للخطر الداهم إلى أن طرد الغزاة. وبالرغم من الحماسة الوطنية للشعب الصيني التي عادة ما تشتعل وتتوهّج خلال الأزمات، إلاّ أن التراخي العسكري بدأ ينْخرُ في أوصال أباطرة أسرة «سونغ» الذين تحوّلت جهودهم الدفاعية إلى الاعتماد يوما بعد آخر على التطوّر التّقني للأسلحة مثل القذائف الحارقة والقنابل المتفجرة التي ظهرت خلال القرن الثالث عشر، وتزويد الأسطول الحربي الضخم الذي شيّدته أسرة «سونغ الجنوبية» بالمدافع قرب نهاية هذا القرن الأخير الذي شهد رخاءً نسبيا وازدهارا فكريا بالرغم من المصاعب المتراكمة والتضخّم النقدي ومشكلات الزراعة التي ظلّت بلا حلول. غير أن هذا الرخاء النسبي لم يَطُلْ مداه بعد أن اكتشفت إمبراطورية «**چين**» و«**المغول**» أسرار الأسلحة الصينيّة الحديثة، فأجْبروا العلماء المختصين من مواطني الأقاليم

الشمالية بالصين التي وقعت في قبضتهم على محاكاتها. ومن الإنصاف الاعتراف بأن تلك المحنة لم تُوهن من عزم القادة الصينيّين الذين بذلوا أقصى جهودهم لابتكار أسلحة أشدّ فتكا من سابقتها، ومع ذلك سقطت أهم القلاع الحارسة لطريق الاقتراب الشمالي قرب نهر «هان» بعد مقاومة مُستميتة طل أمدها، فاقتحمت جحافل المغول بلاد الصين ليحكموها تحت اسم أسرة «يوان» (١٢٧٩ ـ ١٣٦٨).

* * *

ومن وجهة النظر الحضارية تُعَدُّ أسرة «سونغ» بداية طريق في بعض المجالات ونهاية المطاف في مجالات أخرى. فلقد أدّى إنشاء المدن وتكدّس الثروة وانتشار التعليم إلى ظهور أنماط جديدة من الترفيه والترويح لقيت إقبالا شديدا من عامة المواطنين، وأسفرت في الوقت نفسه عن انكباب أعداد غفيرة من المثقّفين على البحوث الفكرية رفيعة المستوى، كما أضيفت إلى وسائل اللهو والترويح المهارات البهلوانية والألعاب النارية والعروض المسرحية البسيطة التي ما لبثت أن تطوّرت في عهود الأسرات التالية إلى عروض درامية، فضلاً عن الرّواة الجوّالين الذين تحمل قصصهم كثيرا من الحبكات والعُقَد التي حفلت بها الروايات التاريخية والقَصَص التي تصوّر حياة الأوغاد والمتشرّدين والمغامرين والصعاليك التي ظهرت فيما بعد. كذلك نَسَج الشعراء على منوال القصائد البالغة الروعة التي ظهرت في عهد أسرة «طانغ» بما انطوت عليه من حسّ رهيف وأناقة وحذق وإحكام، وطفَا على السطح نمط جديد من الشِّعر هو تأليف القصائد المواكبة للأغاني والألحان المشهورة. وارتقى الصينيّون في تلك المرحلة بالحِرَف الفنية، وبصفة خاصة بصناعة الغَضَار (البورسلين الصيني)، كما تسنّم تصوير المناظر الطبيعيّة والخلويّة ذَروة الرّوعة والجمال وبلاغة التعبير ورقّة الإحساس والعمق الفلسفي التي لم يبلغها عهد من عهود الصين لا من قبل ولا من بعد.

وكانت العقيدة البوذية آنذاك قد تخطّت مرحلة احتدامها الفكري في الصين، ومع ذلك ظلّت منجزاتها السابقة تتحدّى الكونفوشيوسيّة القوية المُنتعشة التي عكفت على ابتداع منهج ميتافيزيقي مُحْكم للردّ على شتّى التساؤلات التي أثارتها البوذية، فشاعت حرّية التفكير والتأمل، وانطلق العلماء يحاولون الوقوف على أسرار الكون والطبيعة والرياضيّات والتكنولوجيا العملية لا سيما في مجالات الطب، كما توصّلوا إلى اختراع بوصلة الملاحة البحرية. وبدأ المؤرخون يُطبّقون النظريات النقدية الحديثة على كتاباتهم، واستحدثوا مناهج جديدة لتدوين التاريخ الرسمي وربط الأحداث وعلاقاتها بعضها ببعض، بل سجّلوا تاريخهم المعاصر في مجلّدات ضخمة من حيث الحجم والتفاصيل المثيرة للإعجاب، كما بلغ فن كتابة «المقالة» شأوا بعيدا.

* * *

وفي أواخر عهد أسرة «سونغ الشمالية» ظهر فريق من الفنّانين يطالبون بتحقيق آمال أهل الرأي في الصين الذين يتطلّعون إلى ظهور «**العالم الموسيقي الخطّاط المصوِّر**»، وهو المثل الأعلى الذي كان يراود طبقة المثقفين (اللتراتي) وتلقّفته أسرة «يُوان» فيما بعد ورَعَتْه. وما من شك في أن فناني أسرة «سونغ الشمالية» كانوا يتمتّعون بمواهب فنّية خاصة، فقد ابتكر الفنان «**مي ـ فَيْ**» (١٠٥١ ـ ١١٠٧) تقنيّة فريدة لتشكيل الرُّبى والتّلال من خلال لمسات فرشاة سريعة متعاقبة أو عن طريق استخدام قطرات المداد، كما ابتدع الفنان «**لي ـ لُونْغ ـ ميان**» (١٠٧٠ ـ ١١٠٦) تقنيّة الرسم الواقعي بأسلوب شديد الإحكام دون تزويق للشخوص والخيل استُخدم فيه طرف فرشاة الكتابة الخطّية، وتألّق بالمثل خلال تلك الحقبة الفنان «**وِنْ ـ تانغ**» (١٠٧٩) أعظم مصوّري عيدان البامبو في عهد أسرة «سونغ».

ومن الأهمية بمكان التنويه بأن اسميْ الفنان «**ما ـ يوان**» والفنان «**تساي ـ كوِي**» قد أصبحا مألوفيْن لا في الصين وحدها بل على كل لسان في اليابان ثم في بقية أنحاء العالم بوصفهما خير معبِّر عن فن التصوير في عهد

أسرة «**سونغ الجنوبية**» بأسلوبهما المُتّسم بالإيجاز والعناية المُفرطة، وباستخدام لمسات الفرشاة الواثقة ذات الأقواس المتكرّرة لتصوير الضباب المُتلاشي والقمم المُحلّقة والمساحات الفسيحة والشخوص المُنمنمة حتى طغت على اللوحات المصوَّرة شاعرية الإيحاء. وثمة مظهر آخر مبتكر لفن التصوير في عهد أسرة «سونغ الجنوبية» هو ما قدّمته عقيدة «تشان» البوذيّة إلى فن التصوير في أثناء محاولتها الكشْف عن جوهر الموضوع المصوَّر باستخدام لمسات الفرشاة الواثقة السريعة البليغة متجاورةً مع مساحات ملوَّنة أشبه بالهمسات. وقد استقبل اليابانيون هذا الأسلوب التصويري حينئذ بترحيب شديد، وإذا هُم يحتفظون في متاحفهم بالكثير من هذه النماذج، وبصفة خاصة منجزات الفنان «**مُو ـ تشي**» والفنان «**ليانْغ كايْ**»، وكلاهما من أبناء القرن الثالث عشر.

المصوّر شِهْ ـ كُو

ومن الجائز أن انتشار أساليب التصوير الحديثة، مثل استخدام الفرشاة ذات الشُعيْرات الخشنة المأخوذة من ذيول الذئاب والمداد الأحادي اللون، كان مواكبا للحقبة التي شهدت شيوع مذهب تشان. ولعل هذا هو سبب المبالغة في تأكيد ارتباط الحركتين بعضهما ببعض، لكن الحقيقة أن مذهب تشان لاعلاقة له بشيوع تقنيّة التصوير بالمداد الصيني الأحادي اللون. فبالرغم من أن مصوّري عقيدة تشان قد لجأوا إلى استخدام هذه الأساليب الجديدة، فإن طبقة المثقّفين (اللتراتي) الكونفوشيوسيّين سَنّ لهم استخدامها، وكذا رهبان المُعتزلَة الطاويّين، بل وأساتذة تصوير المناظر الطبيعية الذين كانوا يجهلون ما يعتنقُه هؤلاء وأولئك من عقائد. ومع ذلك فما من شك في أن لوحة «الراهب والنّمر» المعزوَّة إلى الفنان «**شِه كُو**» هي تعبير مثالي عن فكر تشاني بحت، حيث يبدو الراهب مُتكئًا عن طيب خاطر على ظهر نمر مطوِّقًا ظهره بذراعيْه، ولا ندري إن كان مستغرقا في النوم أو في التأمل، على حين انخرط النّمر في سبات عميق (**لوحة ٢٨٧**). والراجح أن الفنان صاحب هذه الصورة قد استخدم في تصويرها الفرشاة الجافّة(٦٥) أو الخَشنة التي لا تَمُتُّ بصلة إلى الفرشاة المألوفة ذات الشعر الناعم، كما نكاد نشعر بعُنْف حركة يد المصوّر عندما نتأمّلَ خطوطه الخشنة المُشَعّثة أحيانا. فإذا توقّفت فرشاته هنيهة رأينا بُقعًا سوداء باهتة، وإذا أسرعت رأينا خطوط المداد تقفو أثر الفرشاة كلما ارتفعت شُعيراتُها عن سطح اللوحة. ومع ذلك فقد انتهج الفنان في رسم وجْهيْ الرّاهب والنّمر الأسلوب الصيني التقليدي متجنّبا تقنيّة «الغَمْر»(٤٩) السابق تناولها بالشرح. ولا جدال في أن تلقائية التنفيذ كانت تُواكب ما ينادي به المذهب التشاني؛ فقد التزم فن التصوير التشاني خلال مسيرته بالتطوّرات المتعاقبة التي طرأت على أساليب فنّاني اللّتراتي الطّليقة غير المُقيّدة. ويتجلّى في هذا الإنجاز بكل وضوح الدور الجوهري الذي تؤدّيه أدوات التعبير التي يستخدمها الفنان في الإفصاح عن مشاعره الجوّانية مستخدمًا «أدواته وخاماته الخاصة»، فلكل أداة نهجها كي يلتقي الشكل والمضمون في منهاج موحّد. وما من شك في أن هذا الفنان كان ينتمي إلى مدرسة اللتراتي التي تفرّدت بأساليبها دون التزام بالقواعد التقليدية. ويسترعي انتباهنا أيضا التبايُن الحاد ما بين الأداء والمضمون، فعلى حين تلفّ السكينة الرّاهب والنّمر، تنطوي الخطوط المرسومة على ديناميكيّة جارفة.

وفي الوقت نفسه واصلت الطوائف البوذيّة الأصوليّة جهودها الدؤوبة في إنتاج الأيقونات البوذية المقدّسة بأسلوبها التقليدي بالرغم من أن فلسفتهم لم تؤدِّ دورًا ذا شأن في مسْرى التيّارات الفكريّة خلال عهد أسرة «سونغ» إلاّ فيما يتصل بتأثيرهم على «الفكر الكونفوشيوسي» المُعاصر لهم وقُدرتهم على الاحتفاظ بولاء أتباعهم وتكديس كميات ضخمة من الصور التي يتأرجح مستواها ما بين التدنّي والامتياز والتي يُشكّل معظمها حاليا ذخائر المعابد اليابانية. ولم يكن أغلب هذه اللوحات ممهورًا بتوقيع الفنان، وهو أمر لم يكن ذا أهمية بالنسبة للعملاء الذين كانوا يقتنون هذه الصور لا من أجل قيمتها الجمالية وإنما مجاراةً لشعائر العبادة فحسب. ومن هنا لم يكن ثمة ما يشجّع

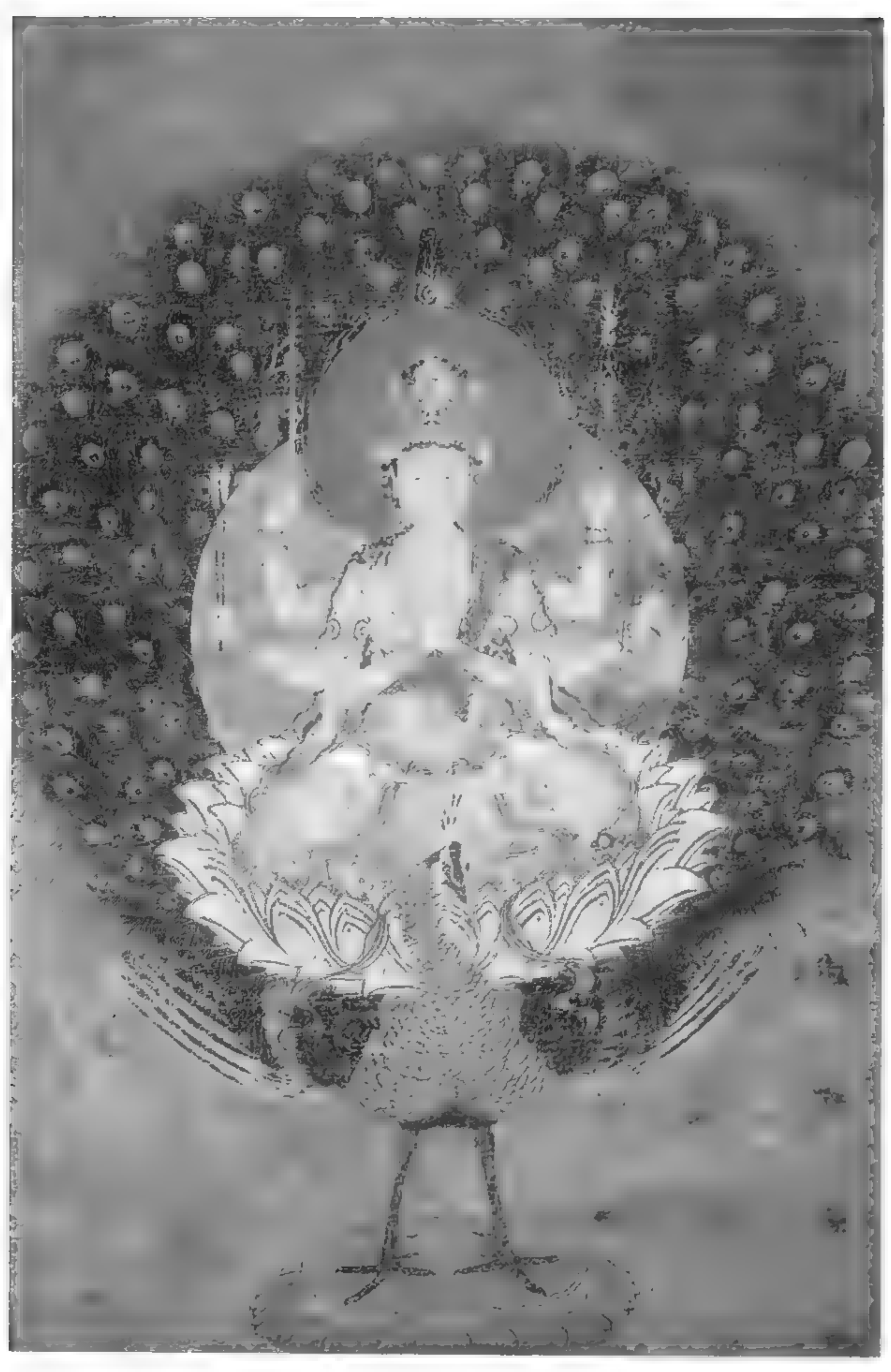


لوحة ٢٨٧. الفنان شِهْ ـ كُو. الراهب والنّمر. جزء من لفيفة معلّقة. مداد على الورق. القرن ١٠. أسرة سونغ. يُحتمل أن تكون هذه اللوحة مستنسخة خلال القرن ١٣. مؤسسة حماية الممتلكات الثقافية بطوكيو.

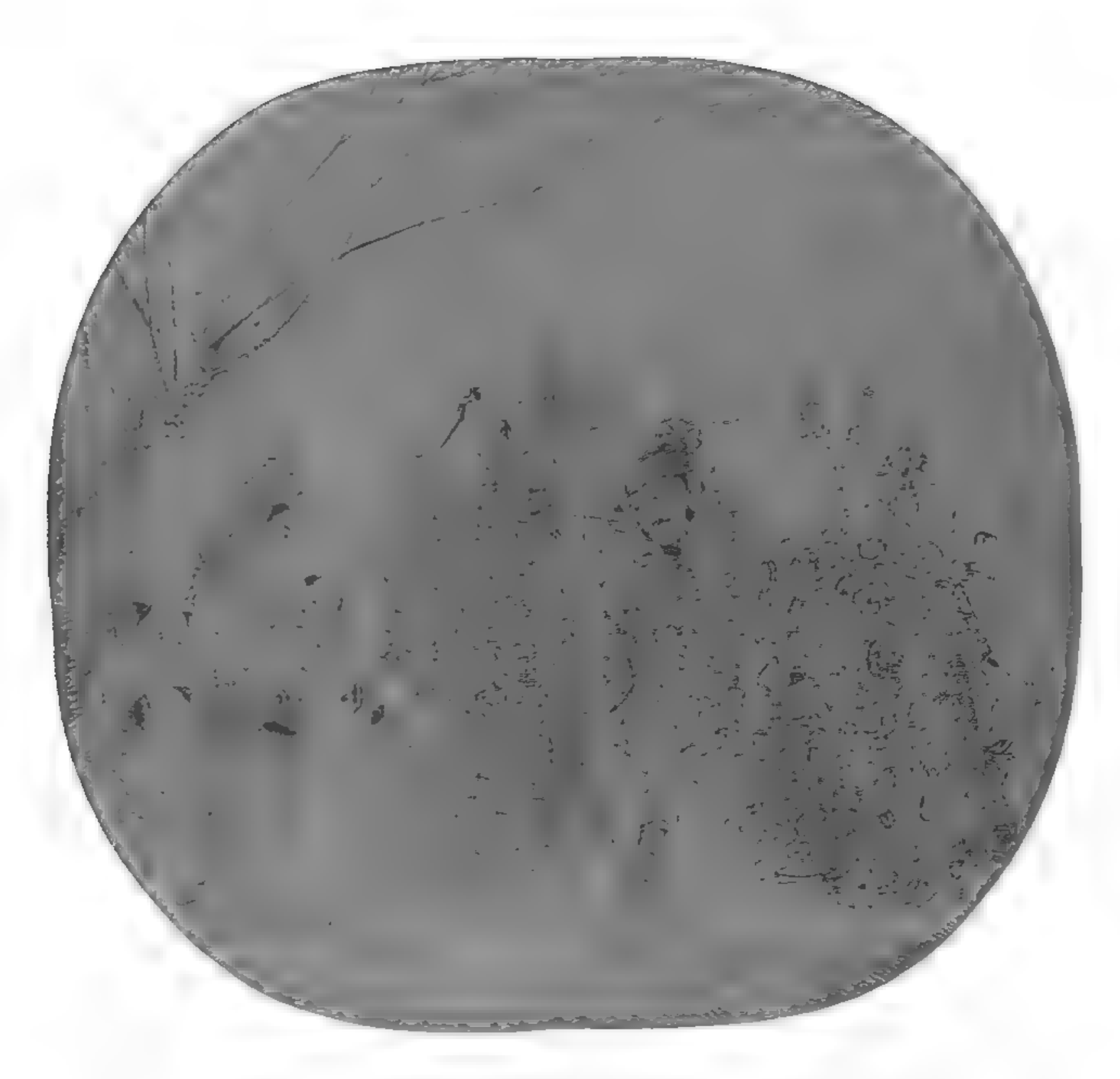
المصوّرين على محاولة الابتكار في أساليبهم، مُؤْثرين اتّباع النهج التقليدي ومحاكاة الأنماط القديمة، إذ كانوا مضطرين إلى مجاراة الأعراف الإيقُونوغرافيّة البوذيّة السائدة ولا ينشدون إلاّ التصوير المُتقن يبثّون فيه الموضوعات التي تحضّ على الرحمة والرأفة وفعل الخير والإحسان والزُّهد والتسامي الروحاني.

لوحة بوذا الملك الطاووس

ويحتفظ معبد «نيتّا ـ چي» بكيوتو بلوحة مصوّرة رائعة باسم «بوذا الملك الطاووس» **(لوحة ٢٨٨)** يبدو فيها على غرار سائر الآلَـهة البوذية مُتقشّف المظهر رؤوفا خيِّرا قادرا على تخليص النفوس من الوساوس الشرّيرة والنوازع المُفسدة والقضاء على الأفاعي والحشرات والنباتات السامة. وعلى حين يُطالعنا وجه بوذا صارمًا دون انفعال، يكتنفه يمينا وشمالا وجهان متجهّمان. والراجح أن هذه الصورة البديعة تنتمي إلى عهد أسرة «سونغ الشمالية»، ولا تزال ألوانها وصبْغاتها المعدنيّة المتألّقة في حالة سليمة، باستثناء الخيوط الذهبية المهترئة التي كانت تُوشّي رداءَه. ويُحيط ذيل الطاوُوس بالإله على شكل مروحة ضخمة وكأنه هالة أخرى غير الهالة الحمراء التقليدية. وما من شك في أن جميع هذه العناصر قد أسهمت في الصعود بقيمة هذه اللوحة الكهنوتية إلى مستوى سام رفيع.



لوحة ٢٨٨. فنان مجهول. بوذا الملك الطاووس. تفصيل من لفيفة معلقة.
مداد وألوان على الحرير. أسرة سونغ. معبد نينًا ـ جي. كيوتو.



لوحة ٢٨٩. لي ـ سونغ. بائع الدُمَى والتحف الرّخيصة المتجوّل (١٢١٠م). صفحة من مضمّ صور على هيئة مراوح. مداد وألوان على الحرير. أسرة سونغ ١٢١٠م. متحف القصر . تاي تشونغ.

المصوّر لي سونغ

وقد آثر مصوّرو الشخوص في «الأكاديمية الإمبراطورية» حصر أنشطتهم في تصوير الموضوعات الدنيوية كأحداث التاريخ والأساطير، ثم موضوعات الحياة اليومية التي ظفرت بعناية شديدة خلال عهد أسرة «سونغ الجنوبية». وكان الفنان «لي سُونغ» المُتخصّص في الرسم المعماري يلجأ بين الحين والحين إلى رسم لوحات تصُبّ في مجال الحياة اليوميّة، مثل لوحة «بائع التحف الرّخيصة المتجوّل» (لوحة ٢٨٩)، وهي لوحة على شكل المروحة تحمل توقيعه وتاريخ إنجازها عام ١٢١٠. وتسترعينا رهافة الرسم الدقيق فضلا عن روعة تصوير شخوص اللوحة، مثل التعبير عن صبر الأم الحنون و«شقاوة» الطفل وهو يمدّ يده نحو الدُّمية دون اكتراث بأمّه المستغرقة في إرضاعه. وكلّها سمات ترفع من قدر هذه اللوحة الفريدة لتضعها في مصاف الصور الدالّة على قدرة خارقة على التخيّل والاستنباط.

المصوّر چانغ دزه دوان

وعاش الفنان «چانغ دزه دوان» - مصوّر لوحة «مشهد على ضفة النهر خلال الاحتفال بعيد تشَنغ مِنْغ» - في النصف الأول من القرن الثاني عشر، والراجح أنه كان أحد أعضاء «أكاديمية التصوير الإمبراطورية» خلال عهد أسرة «سونغ الشمالية»، وقد تخصّص في تصوير المباني والمركبات والقوارب والشخوص والمناظر الخلوية. ومن المؤسف أن الزمن لم يحفظ لنا من مصوّراته جميعا إلاّ هذه اللوحة (**لوحة ٢٩٠**) المحفوظة حاليا بمتحف القصر الإمبراطوري في «بيْجنْغ». وتُعدُّ هذه اللوحة التي لحقها البلَى والاهتراء للأسف أرفع الصور شأنا بين صور الفن الصيني الشعبي حتى عُدَّت تحفة فنية نادرة في تاريخ الفن الصيني بأسره. وتصف اللوحة تكدّس المشاهد المتنوّعة في مدينة «**بيان چنْغ**» يوم الاحتفال بعيد «**تشِنْغ منْغ**» - أي ذكرى الأسلاف - الذي يقع في الخامس أو السادس من شهر أبريل، وهو اليوم الذي يهبّ فيه المواطنون لزيارة قبور أسلافهم. ويتجلّى في هذه اللوحة ازدحام حركة المرور والأنشطة المختلفة التي يُزاولها سكان المدينة، كما تكشف عمّا كانوا يتمتّعون به من طاقة وحيويّة ورخاء.

وتحتل اللوحة لفيفةً يبلغ طولها خمسة أمتار وربُع المتر وارتفاعها حوالي ٢٥ سنتيمترًا، وتبدأ بتصوير ضاحية هادئة يزخر مَرْفَؤها بالكثير من سفن النقل. وتَترى المشاهد حتى تصل إلى جسر «قوْس قُزَح» المحتشد بالجماهير، فنرى الملاّحين تحت الجسر وفوق سطح الماء مُنْشغلين بتَيْسير حركة الملاحة. ويؤدّي الجسر إلى طريق متّسع يبلغ نهايته عند برج المدينة الشامخ الذي يبدأ عنده المشهد التالي في هذه اللفيفة حيث يقع نظرنا على مشهد طريق يغصّ بالمارّة. وبالإضافة إلى ما نراه من البيوت والأهالي فثمة ما يربو على عشرين زورقا وعشرين مركبة، فضلاً عن محفّات الانتقال وما ينوف على خمسين حيوانا، كما يختلف كل فرد من هؤلاء المارّة عن الآخر من حيث



لوحة ٢٩٠. چانْغ دزه دوَان. مشهد على ضفّة النهر خلال احتفال «تشِنْغ مِنْغ» (عن أصل مُهترئ محفوظ بمتحف القصر في بيجنغ). طول اللفيفة حوالي ٥ أمتار وربْع. ارتفاع ٢٥سم.

الوظيفة التي يشغلها في المجتمع. وتحتشد اللوحة بالمشاهد المتنوّعة التي تتراوح بين البساطة والتعقيد وبين ما هو إيجابي وما هو سلبي. ولا يسعنا إلاّ الإعجاب بهذا الفنان لما تميّز به من جرأة ملحوظة باقتحامه مثل هذا الموضوع الحافل المُتشعّب، وبما كان يتمتّع به من ذاكرة جبّارة تستوعب هذه التفاصيل كافة، فضلا عن مهارته الخارقة للعادة مصوِّرا قديرا واعيا لا تفوتُه شاردة ولا واردة.

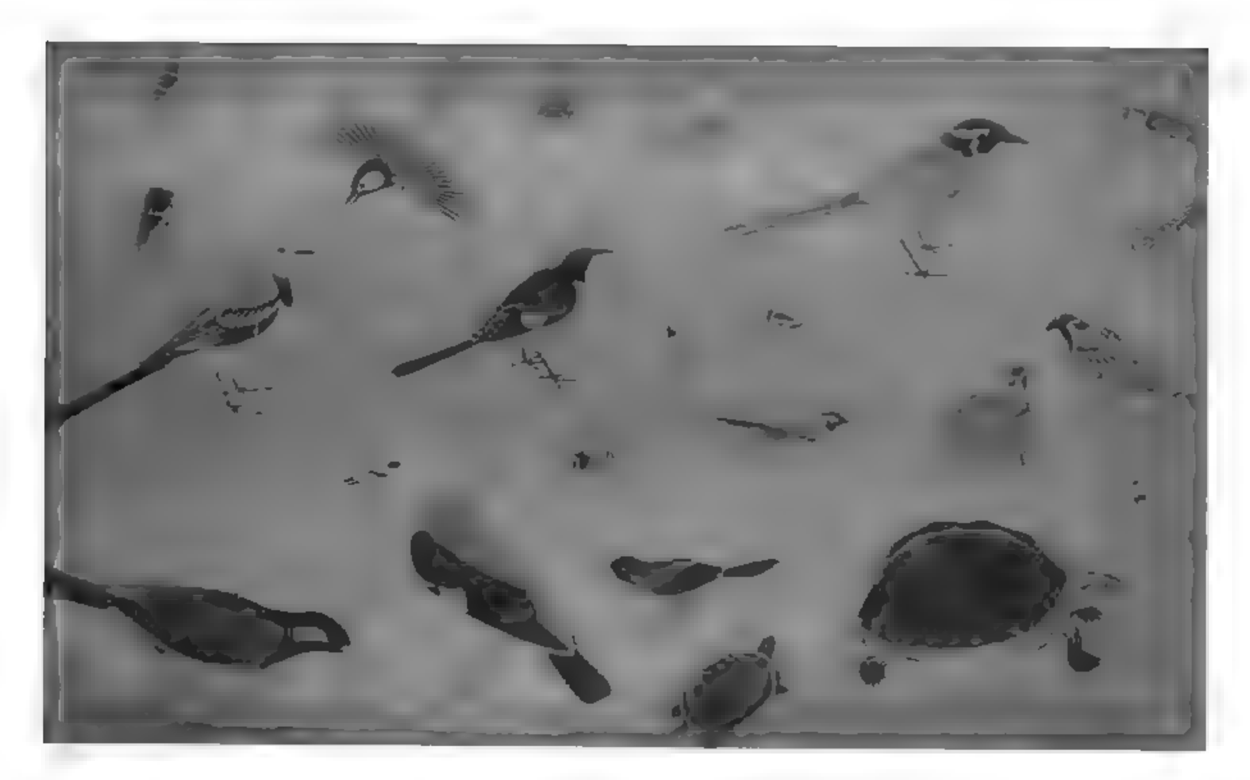
وإذا شئنا تصنيف هذه اللوحة يتعذّر علينا عَدُّها مجرد منظر طبيعي أو مشهد جماهيريّ، فبرغم اقتراب الناس بعضهم من بعض إلا أن المُشاهد لا يُخطِئ تحديد هويّة كل فرد، سواء كان موظفا عموميا أو منْ علْية القوم أو عاملا يؤدي واجبه، كما يستطيع الإحساس بالعلاقات المتبادلة فيما بينهم، فثمة تاجر أو ثري يأمرَ أتباعه بنقل الأغذية وغيرها من المؤن، وهناك ملاّح يقف فوق مقدّمة قارب يُرشد سفينة مارّة، أو خدم يمهّدون الطريق الذي ستمرّ به محَفَّة موْلاهم أو جياده عبر الجسر. وإلى جانب ذلك هناك رواة القصص وبائعو الأعشاب الطبّية الذين يلجؤون إلَى شتّى الوسائل لإغراء الجمهور بالإقبال على شراء سلعهم. وهناك المتسوّلون ذوو العاهات يلتمسون العطاء، وسراة القوم يمتطون خيولهم المطهّمة وينهرون السائلين الذين يستجدونهم، كما نرى حمَّالا يعتلي جحشة هزيلة مُنهكة تجرّ مركبة محمّلة بأثقال ينوء بها الحيوان المغلوب على أمره.

ولا تقتصر هذه اللوحة الجامعة الشاملة على عرض عادات وأنشطة سكان المدينة العاديين في يوم عيد تشْنْغ مِنْغ فحسب، بل تنتقل فرشاة الفنان إلى تسجيل حركة الملاحة عبر نهر «بيان»، والأنشطة الصناعية والتجارية المزدهرة بالمدينة، والتناقض الصارخ بين الأثرياء والفقراء، وبين حياة الدّعة التي ينعم بها الأغنياء وحياة الكدّ والعناء التي يكابدها الأجراء. موجز القول إن هذه اللوحة تُعدّ وصفًا مكثّفا للحياة الصينية الحقيقية قرب نهاية أسرة «سونغ الشمالية».

المصوّر هوانغ تشوان

وكان الفنان «هوانغ تشوان» الذي توفّي عام ٩٦٥ أعظم مصوّري الأزهار والطيور في عهد مملكة «شُو»، فنال إعجاب الإمبراطور «**منغ تشانغ**» ومَنْ تربّع على العرش من بعده. ويُروى عنه أنه رسم ديكا فوق جدار أحد القصور بلغ من دقّة رسمه أن حاولَ صقرٌ جارح الانقضاض عليه أكثر من مرّة لالتهامه، وهو ما يُذكّرنا بمهارة الفنان الإغريقي **زُوكسيس** (٤٢٥ ـ ٤٠٠ ق.م) في فن مخادعة البصر حين انقضّت الطيور على عناقيد العنب التي صوّرها في إحدى لوحاته لفرط واقعيّتها. وثمة لوحة أخرى له بمتحف قصر بيْجنغ أطلق عليها اسم «طيور وسلاحف وحشرات» (**لوحة ٢٩١**) أعدّها لتكون نموذجا يترسّمه أبناؤه ويقتدون به، حيث نرى سلحفاتيْن وكثيرا من طيور اللقلق والزنابير والجنادب والخنافس وغيرها، وتبدو السلاحف زاحفةً والطيور محلّقةً تسعَى وراء غذائها، وثمة طيرٌ يهوي من عَلٍ، وآخر ما زال صغيرا يناشد أمّه تزويده بالطعام. وكما تسري الحيويّة في جميع هذه المخلوقات، جاء تنسيقها وتوزيعها فوق المساحة المحددة جديرا بالإعجاب.

وما أكثر ما اتّهم نقّاد الفن «هوانغ تشوان» ظُلمًا بأنه مصوّر عجالات تخطيطيّة أكثر منه مصوِّرا يمارس أسلوب «التصوير اللاعظمي» الذي يزاوله غيره من المصوّرين الصينيّين. ويتّضح لنا مدى الغَبن الذي لحق بهذا الفنان من تأمّل لوحته الحافلة بالألوان وبتدرّجات اللون الأسود المختلفة وغيره، سواء كان الشّكل المرسوم طائرا أم مجرّد حشرة لإدراك حذقه ومهارته الفائقة. مثال ذلك الدقة الشديدة في تمثيل ريش الطير مستخدما شتّى أنواع الفُرش الخاصة الملائمة لتصوير الموضوع المراد تصويره، فثمة فرشاة مدبّبة الطّرف لرسم الشّعر الدقيق، وأخرى قصيرة لرسم الشّعر الغزير، وثمة فرشاة طويلةُ الشّعر المُتهدّل لرسْم الأجنحة والذّيول، كما قد يكون المداد كثيفا أو مُخفّفًا. وقد دَرَج «هوانغ تشوان» على إضافة الخطوط السوداء بعد أن يكون اللون قد غَمر سطح اللوحة.



لوحة ٢٩١. هوانغ تشوان: طيور وسلاحف وحشرات. قصر بيجنغ.

بواكير تصوير المناظر الخلوية من عهد الأسرات «الست» إلى مطالع عصر أسرة «سُونغ»

رأينا كيف كانت أشكال «**الشخوص**» خلال عهد «أسرة هان» ثم عهد «أسرة طانغ» منذ مطلعها حتى غروبها تحتل بؤرة الاهتمام في التصوير الصيني، غير أن هذا الاهتمام ما لبث أن انتقل إلى «**الطبيعة**»، حتى إذا أطلّ القرن الحادي عشر أصبح التغيّر شاملا بعد أن غدت «المناظر الخلوية» هي الشُّغل الشّاغل للتصوير الصيني.

وبينما ازدهر فن «تصوير الشخوص» خلال حقبة شيوع التعاليم الكونفوشيوسيّة كما سبق القول، ترعْرع فن «تصوير المشاهد الخلويّة» خلال حقبة انتشار مبادئ العقيدة الطاويّة التي شجّعت على السّعي إلى تذوّق جمال الطبيعة، فاندمجت فيه مدرسة الشعراء والمصوّرين الطاويّين خلال عهد الأسرات السِّت بعد أن تفاعلت مشاعرهم وأحاسيسهم مع جلال مشاهد الطبيعة وأصدائها، فإذا هي تُلْهمهم إبداع مصوَّرات فنّية تعويضًا عن تقوْقُعهم السلبي السابق بما أضافوه من قيم جمالية جديدة، فضلا عن تحرّرهم من قيود الأعراف البالية. فبينما كان المصوّرون الأوائل يصوِّرون المشاهد الطبيعية بوصفها عنصرا ثانويا أو تابعا لتصوير معالم النشاط الإنساني، بدأ مصوِّرُو القرنين الرابع والخامس يغوصون في تصوير جوهر مشاهد الطبيعة. ويعترف أحد هؤلاء المصوّرين العباقرة - ويُدعى «زُونْغ بِنْغ» (٣٧٥-٤٤٣) - في مقال له بعنوان «توطئة لتصوير المناظر الطبيعية» بأنه عندما بلغ من العمر أرذله وأنهك الهُزال جسده حتى بات عاجزا عن تسلّق الجبال، بدأ يستعيد ذكريات رحلاته السابقة من خلال تسجيلها تصويرا فوق جدران مَسْكنه ليعاود تأمّلها مليّا، مؤكّدا أن أشكال الطبيعة لا تنحصر في جوهرها فحسب، بل تمتلك بالمثل صفات أخرى جذّابة وإشراقات روحيّة هي التي تَنْسَربُ إلى روح الإنسان المرهف الحسّ فتُشبع وجدانه. وكان هذا المفهوم المبكّر هو الركيزة التي بُنِيَتْ عليها نظرِيَة تصوير المناظر الطبيعية في الصين، فإذا شعراء أسرة «سُونغ» يكيلون الثناء لمصوَّرات المناظر الطَبيعية التي يشعر معها الرائي كما لو كان يعيش فعلاً بين أحضان المشهد المصوَّر.

لوحة رحلة الإمبراطور منغ هوانغ إلى إقليم شو (١)

ومن اللوحات الرائعة المثيرة للإعجاب بالرغم مما يتخللها من بعض عناصر الأسلوب العتيق المهجور، منظر طبيعي آسر ضمن لفيفة مصوّرة لمشهد «رحلة الإمبراطور **منْغ هوانغ** إلى إقليم شُو» [الأولى] **(لوحة ٢٩٢) هي** في واقع الأمر نسخة لاحقة للأصل المفقود وقد وقعت أحداث هذه الرحلة عام ٧٥٦ حين اضطر الإمبراطور «منغ هوانغ» إلى النزوح عن عاصمته بعد اندلاع الثورة ضدّه في رحلة طويلة إلى الجنوب الغربي صوب إقليم شُو (إقليم سِتْشوان حاليًا) مخترقا طرقا جبليّة وعرة ومخاطر مَهُولة. وما من شك في أن صخور الجبال الناتئة المُسنَّنة والطرق الأفعوانية المُتعرِّجة الخطرة عند السفوح شديدة الانحدار والصُّدوع المتشعّبة والفَلَجات المُظلمة بين الصخور كانت تُشكّل مصاعبَ ومشَاقّ لا قبَل للإمبراطور بها، غير أن روعة الألوان المُستخدمة في اللوحة المصورّة لا تلبث أن تُخفّف من عناء هذه الأهوال حتى يُخيّل إلينا من فرط روعة التصوير أن مشهداً يتحلى بمثل هذه الألوان المُبهجة وتُرصّعه مثل هذه الأشجار المُزهرة عسيرٌ على الأخطار أن تنال منه. لقد بلغت تقنيّة التصوير التقليدية القديمة القائمة على تحديد الخطوط الحاضنة الدقيقة ثم غَمْر السَّطح الظامئ بفرشاة مُشْبعة بأبهج الألوان(٦٦) قمّة الإبداع والثراء لتصل بتطلّعات عهد أسرة «طانغ» إلى الذُّرى. ومع ذلك فقد اضطر الفنان عند تطبيقه لقواعد هذه التقنية الجذّابة في تصوير المناظر الطبيعية إلى الاستعانة بتقنيّات غريبة غير مطروقة، كما وجد صعوبة بالغة في التعبير عن الارتفاعات والمسافات والكتل والقيم اللّمسية نظرا لما كان يُقيِّده من أساليب صارمة تحْظُر رسم الظّلال.

هكذا تطوّر الإيمان الذي لا يتزعزع بمكانة «الإنسان» كمثل أعلى، والذي ساد فن التصوير خلال عهد «أسرة طانغ» إلى الاتجاه نحو تصوير المناظر الخلوية. غير أن الأقدار لم تشأ لهذا التحوّل الفني الجارف أن يتحقّق في عهد «أسرة طانغ» لأن الثورة التي أطاحت بالإمبراطور «منغ هوانغ» وأقْصَته إلى المهجر - بالرغم من فشلها - فرضت غروب العهد الباهر لأحد أعظم الأسرات الصينية، كما وضعت نهاية مؤقّتة لبعث هذا الطراز التصويري. ولم يشرع المصوِّرون في الانصراف شيئا عن تصوير «الإنسان» إلا خلال القرنَيْن العاشر والحادي عشر، فبدؤوا يدركون ميزات الخطوط التي تأخذ مسارا عريضا باستخدام لمسات الفرشاة المفلطحة بدلاً من لمسات الخطوط الدقيقة التي تَدِقّ وتَدِقّ حتى تغدو مثل خيط العنكبوت، فضلاً عن الحدّ من الألوان، بل واستبعادها تماما.

وانطلق الفنانون يبتدعون أساليب جديدة، فإذا بنا نسمع عن أستاذ مصوّر من القرن الثامن يبسط نسيج الحرير على الأرض ويسْكبُ عليه المداد بتلقائية ثم يُضيف بعض لمسات بالفرشاة مشكّلاً منظرا طبيعيا، وآخر لا يصوّر إلاّ بفرشاة بالية مُهترئة، وثالث يصوّر بضفيرة شعره بعد غمسها في المداد. أما جائزة غرابة الأطوار فجديرٌ بها ذلك الفنان الذي كان يتجه بَبَصره إلى الوراء وهو يُصوّر لوحته ملوِّحا بفرشاته وفق إيقاع الموسيقى! ولا غرابة فقد كان معظم هؤلاء الفنانين لا يصوّرون إلاّ وهم سُكارى.

المصوّر لي - تنغ

ومن بين أعمال المصوِّر «لي تنْغ» (١٠٥٠ - ١١٤٠) لوحة بديعة تستوقف النظر محفوظة بمتحف القصر في بيْجنْغ أطلق عليها اسم «شقيقان أوَدُّهُما توت البراري» **(لوحة ٢٩٣)** تُعدّ نموذجا رائعا للمهارة التصويرية لا من حيث التقنيّة فحسب، بل أيضا من حيث المغزى النبيل للقصّة التي ترويها برغم ضآلة حجمها، حيث نشهدُ أخويْن من أسرة أرستقراطيّة بدولة «ينْ» وقد أضْرَبا عن تناول أي طعام مصدره دولة «تشُو» التي احتلّت دولة «ينْ»، فانطلقا هائمين يعيشان وسط متاهات الجبال يقتصر قُوتُهما على توت البراري إلى أن قَضَيا نحبيْهما جوعا. والهدف المقصود من هذه اللوحة هو الإزراء بحكّام دولة «ينْ» المتقاعسين الذين آثروا السلام والسّلامة



لوحة ٢٩٣. لي تنغ. شقيقان أوَدُهما تُوت البراري (١٠٥٠ ـ ١١٤٠).
مداد على الورق. متحف القصر. بيْجنغ.

تحت ضغط جيش الغُزاة، على النقيض من الشقيقيْن اللذين آثرا الموت جوعا على الحياة الذّليلة في ظلّ العدو الجاثم على الصدور. نشهدُ في منتصف الصورة «بايْ ـ يي» جالسًا ضاما رُكبتيْه وقد بدا نحيلاً هزيلاً تتطلّع عيناه صوب الفضاء تعبيرًا عن موقفه الحازم الثابت الذي لا يرضَى عنه بديلا، على حين ينحني شقيقه الأصغر «شُو ـ كي» وهو يتجاذب معه أطراف الحديث كي يُلْهيه عن الإحساس بقرصات الجوع. وتستلفت انتباهنا بساطة خطوط الرداءيْن الكاسيين لبدنيْهما، ومع ذلك تكشف قدرتها التعبيريّة لا عن نسيج القنّب المُتّخذ لباسا فقط، بل أيضا عن صلابة الشقيقيْن في الحقّ. والمشهد بكل المقاييس عظيم الدّلالة يفيض كبرياءً ونُبلاً.

ومن المناسب أن نتلبّث هُنَيْهة للوقوف على المراحل التي كان الفنان الصيني يتّبعها لتصوير لوحته، فهو يبدأ أولا برسْم الخطوط الحاضنة، وأعني بها الخطوط الخارجية المحوّطة بالمساحات والمسطّحات المنشودة لفصلها عمّا يُجاورها (وهو ما يُعرف بمرحلة «كُو»)، يليها الرسم التّشريحي لبنْية الأجسام الممثّلة (مرحلة «تسُون»)، ويعقبها تهويمات أطياف الظلال (مرحلة «تسا»)، إلى أن يختتم المصورُ لوحته بـ(مرحلة «ران») وهي غَمْر سطح الورق بلمسات فرشاة (من شعر الأغنام عادة لقابليّته الشّديدة للتشبّع بالماء) مُترعة باللّون ـ أو المداد ـ والماء سعيًا لتحقيق التدرّجات التي يشدها الفنان في لوحته، حيث ينثر العناصر الصدّاحة وكأنه يستعيرها من رياض الجنّة ليبسطها فوق السّطح الصامت متطلّعا إلى أن يُفْعمَ الدنيا شَدْوًا كشَدْو الأطْيار، وهو ما يُطْلقُ عليه مؤرِّخو الفن المُصطلح التقْني اسم «الغَمْر»(٤٩)، وأعني به غمر سطح الورق بدرجات اللّون ـ أو المداد ـ الفاتحة، الأمر الذي نلحظه بوضـوح في تشكيل التلال والرُّبى والصخور في لوحة «شقيقان أوَدُّهما توت البراري» **(لوحة ٢٩٣)** على حين تكتسي المواقع التي تُحيط بها باللون الأسود المخفّف، كما تُشكِّل الخلفيّة السوداء النقيض الحاد للشخصيتيْن المُتّشحتيْن بالبياض. ولا يسعنا إلا الانحناء تقديرا لهذا الأستاذ المصوِّر المتمكّن الذي وُفِّق أيّما توفيق في الجمع بين بلاغة التعبير ورقّة المضمون.

صور الشخوص بين المناظر الخلوية والحدائق

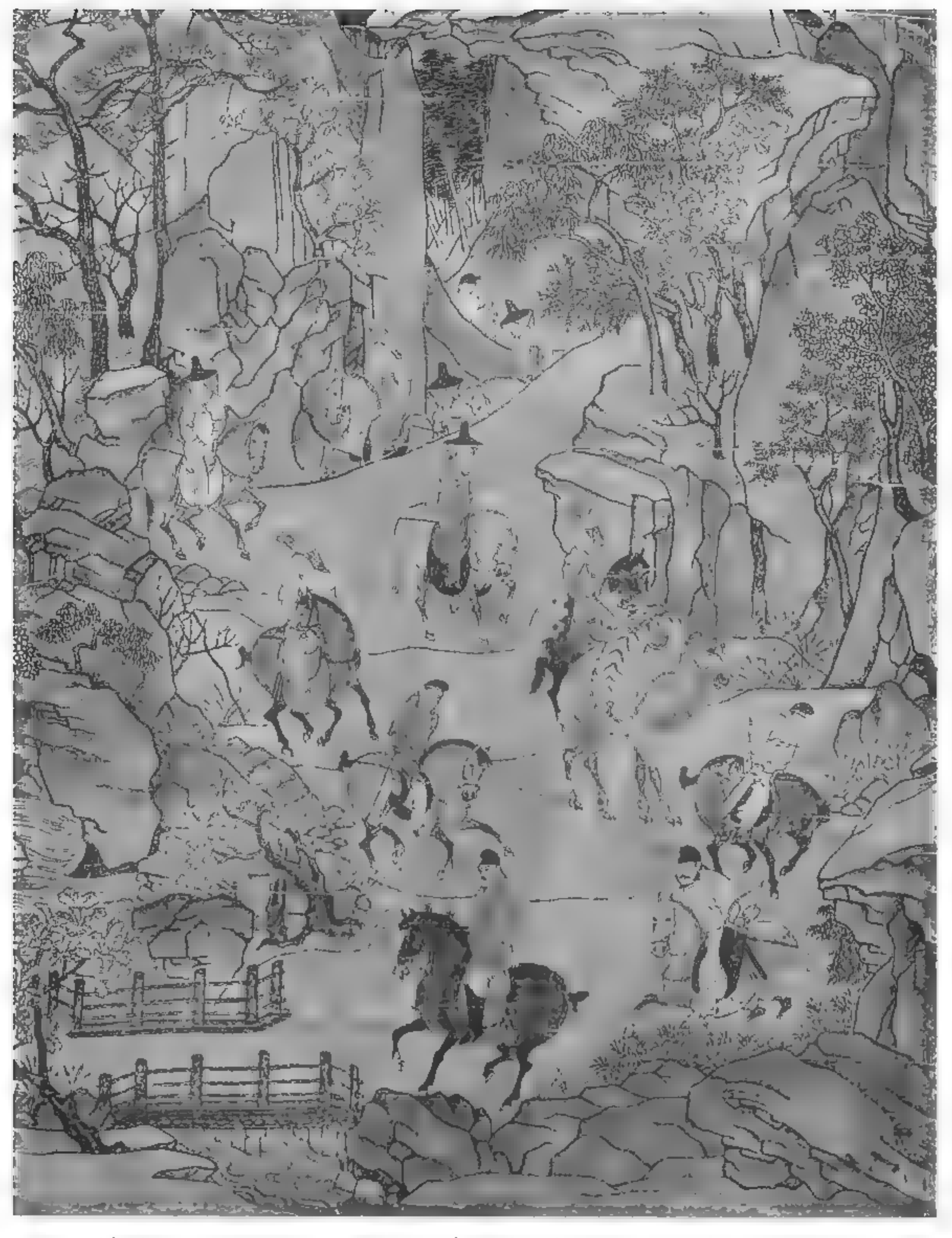
لوحة رحلة الإمبراطور منغ هوانغ إلى إقليم شو (٢)

وتكشف أقدم التصاوير منذ القرن الثامن ق. م في عهد أسرة «شو» عن التواشج بين العالم الإنساني وعالم الكائنات الحيّة الأخرى من نبات وحيوان وغيرهما من جمادات الطبيعة، مما يعكس قدراً من التآلف بينها حتى بتْنا نفترض أن الفنان القدير الذي رسم لوحة «رحلة الإمبراطور مغ هوانغ إلى شو»[الثانية] **(لوحة ٢٩٤)** خلال القرن الثامن ـ والتي سبق أن استعرضنا لوحة أخرى من نفس اللفيفة تحمل العنوان ذاته **(لوحة ٢٩٢)** ـ كان



لوحة ٢٩٢. فنان مجهول. رحلة الإمبراطور مِنْغ هوانْغ إلى شُو(١). حقبة الأسرات الخمس (٩٠٧ ـ ٩٦٠). تفصيل من لفيفة معلّقة. مداد وألوان على الحرير. صار استنساخ هذه اللوحة عن الأصل خلال القرن ١١. متحف القصر. تايْ تشونغ.

يمضي على النهج نفسه من حيث توفير التآلف والتجانس بين عالم الإنسان وعالم الحيوان والنبات والجماد، فإذا هو يحاول تحقيق الوفاق والتناغم بين الأنماط الخشنة للصخور الوعرة المتكسّرة التي يحوّط بها شخوصه الرئيسة تعبيرا عن المرارة التي يكابدها الإمبراطور المنفي المفجوع. وفي الوقت نفسه لا يدلّ تعدّد ألوان المشاهد النّضرة الباعثة على البهجة والانشراح من أشجار مُورقة يانعة متألّقة وأزهار متناثرة هنا وهناك على رحلة شاقّة صوْبَ المَنْفى بقدر ما تدلّ على نُزْهة خلوية ممتعة، حتى ليُخيَّل إلينا أن المنظر الطبيعي شبه مستقل لا يستوحي الحدَث ولا



لوحة ٢٩٤. فنان مجهول. رحلة الإمبراطور منغ هوانغ إلى شُو(٢). حقبة الأسرات الخمس. تفصيل من لفيفة معلّقة. مداد وألوان على الحرير. صار استنساخ هذه اللوحة خلال القرن ١١. متحف القصر. تاي تشُونغ.

يُعلّق عليه أو يواكبه، ولكنه أعدّ ليكون مسرحًا يرتقي منصّته ـ المشيّدة من الرُّبى والجبال والرَّحْبات المُعشبة المطوَّقة بالخُضرة والشّجر ـ شخوصُ المسرحيّة لتأدية أدوارهم، ثم يغادرونها وَفْق إعداد رصين مُحكَم. فنرى في الركن الأدنى الأيمن طليعة راكبي الخيل يتقدّمون بعضهم إثر بعض عبر ممرّ ضيّق إلى منطقة مكشوفة بجوار جدول مائي يتصدّرهم الإمبراطور نفسه الذي يمكن تمييزه من سَمْته الملوكي ومن خصلات الشّعر الثلاث المعقودة فوق معرقة جواده، في حين يتبعه أربعة من رجال البلاط وسبعةَ من حريم القصر يشكّلون حاشيته، نشاهده وهو يقترب من جسرٍ يربطُ هذا الجزء من اللفيفة بجزءٍ تالٍ.

المصوّر لي ـ شنغ

وكان المصوّر «لي ـ شنْغ» يُعدّ بين معاصريه فنانا متفرّدا يسمو فوق مستوى أقرانه، مشاركا للطبيعة في قدراتها على الخَلْق، ومن هنا كان تأثيره على فن التصوير طاغيا حتى بلغ الأمر بمؤرّخي الفن إلى عَدّه رائد تصوير المناظر الخلوية الرائعة في عهد أسرة «سونغ» بصفة عامة، فلقد تتلمذ على يديْه كثرة من مصوّري المناظر الطبيعية الخالدين أمثال المصّور «فان ـ كوان» و«سوي تاو تنغ» و«كوا ـ سي». والراجح أن معظم اللوحات المعزُوّة إلى «لي ـ تشنغ» هي لوحات مُستنسخة بواسطة فنّانين من أجيال لاحقة، وقليلٌ من بينها تلك التي تحمل قسطًا من قدراته الخلاّقة الجذّابة. وإحدى هذه اللوحات القلائل هي لوحة «معبد بوذي بين الجبال» **(لوحة ٢٩٥)** التي جرى استنساخها في أغلب الظن بعد وفاته بقرن من الزمان. فوسط الهدوء المُخيِّم على واد شديد الضّيق تكتنفه سفوح صخرية شديدة الانحدار تنتصبُ أشجار عارية من أوراقها وسط الضّباب. وبينما تبدّو الأشجار المرسومة في أماميّة اللوحة داكنة جليّة، تخبو ألوان تلك البعيدة فتبدو كالأطياف الظلّية الشاحبة. وهنا تتجلّى مقدرة المصوِّر على تنحية عناصر تصوير المناظر الخلوية المأثورة عن عهد أسرة «طانغ» وما قبلها مثل دفء الألوان وجاذبيّة التفاصيل الفريدة المميّزة في سبيل الرّصانة والوقار. فلم تَعُدْ هذه العناصر التي تُشكلّ الطبيعة بمنتهى العناية تشكيلاً دقيقا تُحقّق لفنان أسرة «سونغ» الرّضا الذاتي المنشود بعد أن أصبح هدفه الرئيس التسلّل إلى وجدان الطبيعة مُستَبدلاً بالانطباعات المرئية التناغمات التشكيليّة، وهو المبدأ الذي ألْهَمَ فلاسفة أسرة «سونغ» ابتكار البناء الرصين لعلوم الكوْن.

أسرة سونغ الجنوبية

وبوصولنا إلى الفنان «لي تشنغ» نكون قد طرقنا باب أسرة «سونغ الجنوبية» (١١٢٧ ـ ١٢٧٩) عصر النُّضج المكتمل للتصوير الصيني الذي انتقلت معه العاصمة إلى «هانْغ چُو» في الجنوب، وعُرِفت هذه المرحلة بحقبة أسرة «سونغ الجنوبية». وبعد مرور قرن ونصف على تأسيس هذه الأسرة كانت الإمبراطورية الصينيّة قد استعادت وحدتها واستتبّ الأمن فيها إلى حد بعيد، وتعاقب ظهور موكب غفير من عظماء المصوّرين ذوي القدرة الفائقة على الخلق والابتكار قدّموا روائع فنيّة شكّلت رصيدا ضخمًا ودليلاً وهّاجا مُرشدا للأجيال التالية تتأمّله وتتفحّصه وتحاول محاكاته دون أن تبلغ ذات المرتبة.

وما أقلّ ما بين أيدينا اليوم من هذه الأعمال المنسوبة إلى أولئك الفنانين العظام الذين حقّقوا التكامل الأمثل بين الفن والطبيعة في منجزاتهم بتطبيق تقنيّات بالغة الحذق تستند إلى الواقع دون سعي وراء الإبهار عن طريق البراعة الفنية، إذ كانت تحول بينهم وبين الهبوط إلى مثل هذا المستوى زواجر وكوابح كلاسيكية تضبطُ تعبيرهم حتى لا يُفرطوا في تعليب العاطفة. لقد اقترب أولئك المبدعون العباقرة من الطبيعة بكل خشوع وتهيُّب وكأنهم يقتربون منها للمرّة الأولى.



لوحة ٢٩٥. لي ـ شِنْغ. معبد بوذي بين الجبال. تفصيل من لوحة معلّقة. مداد وألوان خفيفة على الحرير. القرن ١١.
معرض وليام رُوكْهِيل نِلْسُون. كانْسَاسْ سيتي.

ونشأ الفنان «ما ـ يوان» (١١٩٠ ـ ١٢٢٥) في أسرة تعمل بالتصوير أفرزَتْ خمسة أجيال من الفنانين منذ جدّ جدّه حتى حفيده، وكانوا جميعا بلا استثناء أعضاءً في «أكاديمية الفنون» خلال فترة ما من حياتهم، كما كان «ما ـ يوان» أبرزهم وألمعهم، إذ كان يستند إلى خلفيّة فنيّة أسريّة لها شأنها. وقد أخذ هو وزميلاه «ليو ـ سونغ ـ نيان» و«تساي كوي» الكثير عن أستاذه «لي تشنغ»، وأسهم إسهاما ملحوظا في مصوَّرات مدرسة تصوير المناظر الطبيعية خلال عهد أسرة «سونغ الجنوبية»، كما أسبغ عليها رونَقا خاصا ما زلنا نتذوّقه إلى اليوم. ويستلفت أنظارنا التكوين الفني الذي شكّل به «ما ـ يوان» لوحة «أطلق صوتك بالشّدو والغناء وأنت تسير الهُوَيْنى» (لوحة ٢٩٦)، حيث هَيْمنت السّحب والغيوم على وسط اللوحة بأسْره ممّا شَطرها قسمين منفصلين، فعلى حين تشمخ القمم في القسم العلوي متطاولةً صوب السماء تُرصّعها الغابات والجواسق هنا وهناك، تبدو في القسم الأدنى أشجار الصّفصاف وأعواد البامبو التي لا تزال في طور النّماء والانبثاق من التُربة متراقصةً مع هبّات الريح، فضلا عن بعض الشجيرات النامية من جوف الصخور. وإلى اليمين تلعب أشجار الصفصاف ذوات الأفنان الطويلة المتدلّية دور الوَصْل بين القسم العلوي والقسم الأدنَى من اللوحة. والجدير بالملاحظة في هذا النمط الذي ابتدعه «ما ـ يوان» هو التباينُ الصارخ بين القمم النّحيلة شديدة الانحدار وبين أغصان أشجار الصَّفصاف المتطامنَة.

وإذا كان «ما ـ يوان» قد بدأ مشوار حياته الفنية بمحاولة محاكاة «لي تشنغ»، فإنه سرعان ما أدرك ضرورة العودة إلى تحقيق ما كان يعتمل في قرارة نفسه، فإذا هو يطوّر أسلوبه مؤسِّسا مدرسته الخاصة. وعلى غرار «لي تشنغ» أضفَى عليه نقّاد عهد أسرة «سونغ» قُدرات أقرب إلى قُدرة الخالق بقولهم: «مثلما يتعذّر على الطبيعة أن تخلق شجرة أو صخرة مشوّهة، كذلك لا يتردّى الفنان الشامخ في مثل هذه الوهدة لأنه يُصوّر ما يصوِّر بتلقائية الطبيعة ذاتها بمنأى عن نزوات البشر».

ونلمسُ في لوحة «التريُّض فوق ممرّ جبلي خلال فصل الربيع» لـ«ما ـ يوان» (لوحة ٢٩٧) مدى المتعة التي يشعر بها الإنسان وسط الطبيعة، حيث نشهد عَالمًا يتبعه غلامه يسيران فوق ممرّ مواز لجدول مائي، ثمّ يتوقّف هُنَيْهة لمراقبة طائرين مُغَرِّدَيْن فوق شجرة صفصاف في مهبّ الريح.



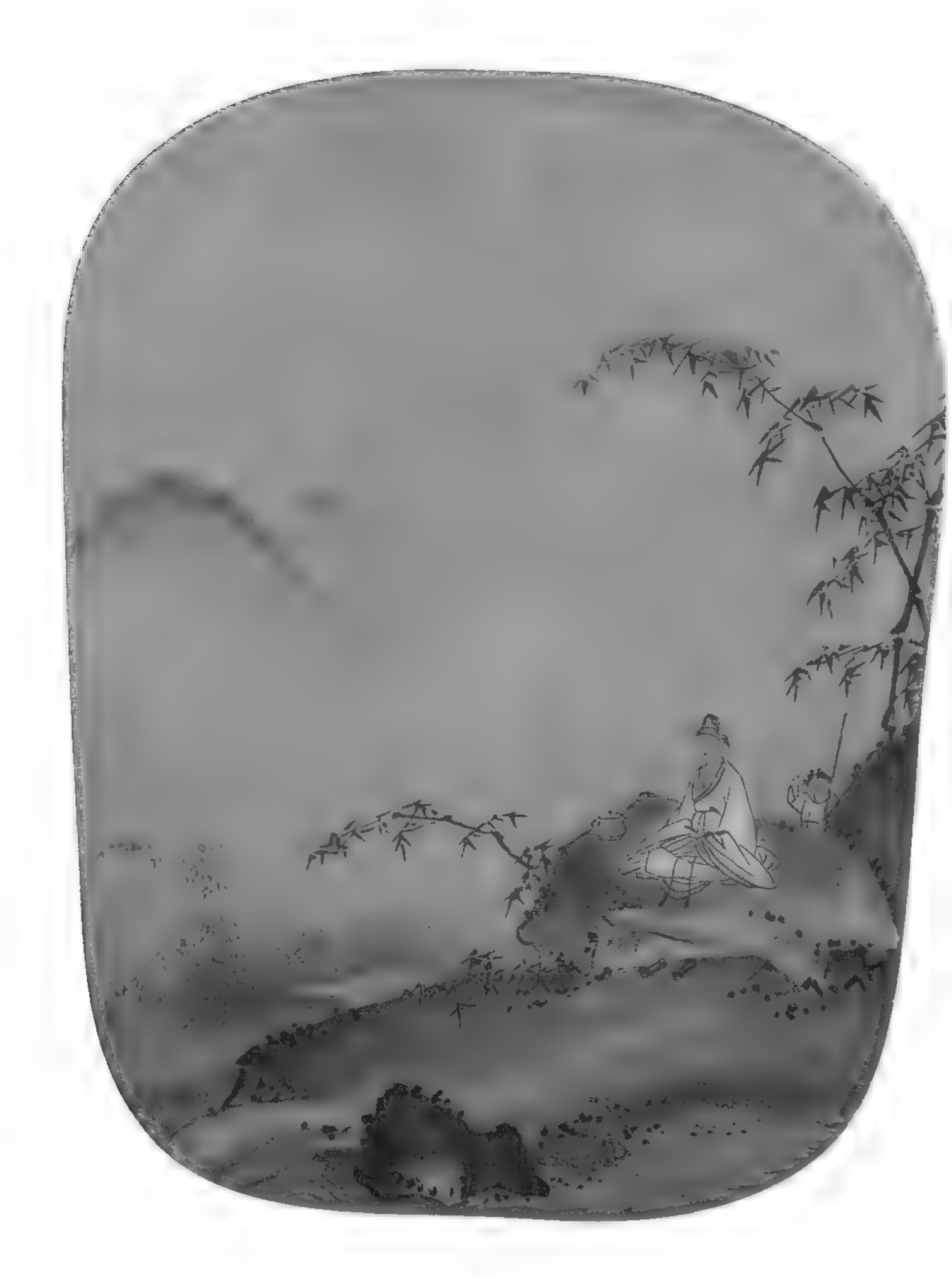
لوحة ٢٩٦. ما ـ يوان: «أطلق صوْتك بالشّدو والغناء بيْنا تسير الهُوَيْنَى». أسرة سونغ الجنوبية. متحف القصر. تاي تشونغ.



لوحة ٢٩٧. ما ـ يوان. التريّض فوق ممرّ جبلي خلال فصل الربيع. مداد وألوان خفيفة على الحرير. أسرة سونغ. متحف القصر. تايْ تشونغ

ولا تتضمّن اللوحة أيّ عنصر مُقْحم أو تفصيلات شاردة لا مبرّر لها، ومع ذلك لم يتمخّض هذا الاستبعاد الصّارم لكل ما لا لزوم له عن صورة جامدة مُتَقَشِّفَة، بل عن قصيدة شاعرية على غرار قصائد عهد أسرة «طانغ» الغنائية، كما حقّق الفنان التوازن بين عناصر اللوحة بإضافة عموديْن من الكتابة الخطّية المحسَّنة في أعلى يمين الصورة، ويستلفت أنظارنا تَمَركُز العالَم وسط القوْس الذي تُشكّله أغصان الشجرة. ولـ«**ما ـ يوان**» لوحة أخرى بديعة تنسج على المِنْوال نفسه هي لَوحة «ناسك يحرق البخور فوق أكَمة وسط أعواد البَامبو، يتبعه غلامه» (**لوحة ٢٩٨**).

لوحة ٢٩٨. ما ـ يوان. ناسك يحرق البخور فوق ربوة وسط أعواد البامبو. أسرة سونغ (٩٦٠ ـ ١٢٧٩). مداد وألوان على الحرير. مضمّ مختارات صور عهد أسرة سونغ. ◄



وشكّل المصوّر «**فان ـ تشوان**» تكويناته ببساطة وجرأة غير مألوفة متجنّبا التكّلف والخدع التصويرية أو أيّ محاولة لشَدّ الانتباه، فإذا تكويناته تتمخّض عن رؤى بديعة جديرة بالتأمل لا يُثار معها التساؤل المعهود عن الموضوعيّة أو عن الذاتية أو محاكاة الطبيعة أو الخروج عليها. جملة القول إن عالَمَه المصوِّر لم يعد يعكس الكون الطبيعي كما هو ولا يُغَلِّفه بتفسيرات ذاتية، بل كان عالمًا مُطلقا قائمًا بذاته يتوخّى الفنان فيه توافر علاقات معنوية بين عناصره. ولجأ «فان تشوان» إلى وسيلة مبتكرة شاعت في سائر تكويناته، فإذا الأشجار والمباني المشيّدة فوق التلال أدنى الجبال هي التي تُحدّد مقياس اللوحة المصوَّرة على نحو ما نشاهد في لوحة «الترحال بين الجداول والجبال» **(لوحة ٢٩٩)** حيث تنساب مساقط المياه على شكل خيوط بيضاء دقيقة من حواف جُرْف صخري ضخم داكن، في حين يحوّم الضباب حول قاعدةّ الجبل شاهداً على ارتفاعه الشاهق حاجبًا قاعدته. وتتجلّى روعة لوحات «فان ـ تشوان» في تفاصيلها وقسماتها، وبصفة خاصة في حوافها الحاضنة الغليظة وفي الخطوط المسنّنة للأشجار والصخور المشحونة بالطاقة وفي تراكم أوراق الشجر. كما يسترعي انتباهنا ما يغمر أسطح الصخور من نبضات الفرشاة الهامسة التي يُطلقُ عليها الصينيُّون اسم «قطرات المطر» (تسُونْ)، وهي نبضات العديد من الفُرش خافتة اللون يلجأ إليها المصوِّر لإضفاء القيمة اللمسية على الأسطح الصخرية. وتنطوي هذه اللوحة على أبعاد ثلاثة: بُعدٌ مطلق يتمثّل في السماء، وبعدٌ ثان هو الجبل الأوسط الذي تُغَلِّفُه غلالة الضّباب الرقيق، وبُعد ثالث أمامي تتراءى فيه الكائنات الطبيعية. ويسترعي إعجابنا في هذه اللوحة سلاسة الانتقال من التعقيد إلى البساطة، ومن العُموميّات إلى الفرعيّات، ومن الألوان الكثيفة إلى الخفيفة.

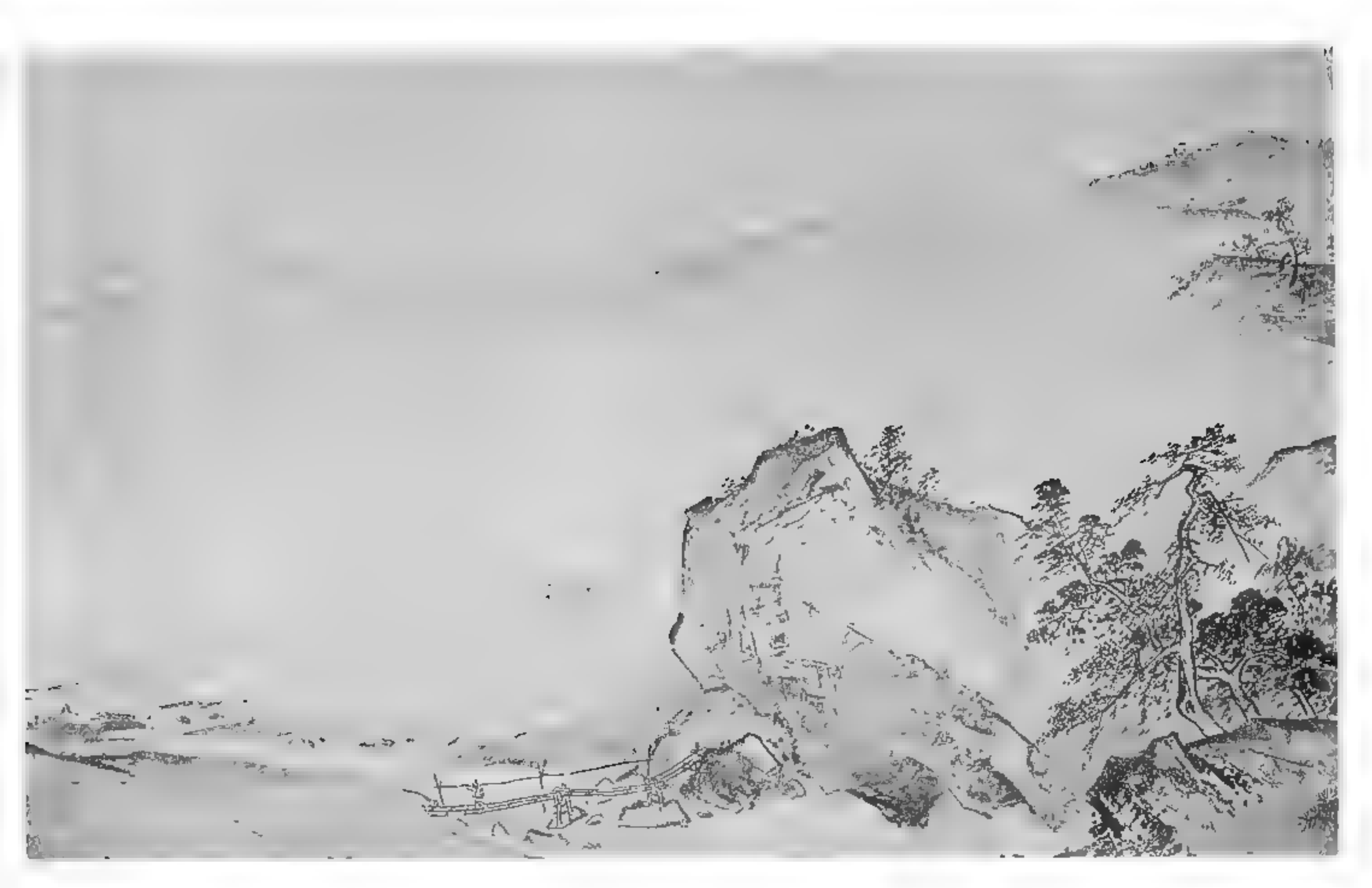


وثمة لوحة أخرى للفنان «**فان تشوان**» أطلق عليها اسم «مشهد الغابات المُغشّاة بكسَف الثلوج خلال فصل الشتاء» (لوحة ٣٠٠)، حيث تتجلّى فيَ أمامية الصورة غابة كثيفة في فصل الشتاء وقد تجمّدت فروع أشجارها، كما يتراءى نجعٌ متواضع في جانب اللوحة الأيسر. ويبدأ الجبل الأول من منتصف الصورة، تليه وتَنْتأ فوقه جبال أخرى تشمخُ صوب السُّحب تكسوها غابات تُحقّق توازنا نسبيًا مع الغابات أدناها. وتبدو بعض الأدْيرة ومعابد الپاجُودا في منتصف المُنحدر الجبلي، ولا تشهد العين على جانبيْ القمة الرئيسة سوى طبقات الجليد.



لوحة ٣٠٠. ڤان تشوان. مشهد غابات مكسوّة بالجليد خلال فصل الشتاء. أسرة سونغ. متحف الفنون الجميلة تيانْ جِنْ.

لوحة ٢٩٩. ڤان تشوان. الترحال بين الجداول والجبال لفيفة معلّقة. مطلع القرن ١١. مداد وألوان خفيفة على الحرير. أسرة سونغ. محفوظة حاليا بتايوان.



لوحة ٣٠١. شيا ـ كوي: مشهد ناء للجداول والجبال جزء من لفيفة مطويّة. مداد على الورق. أسرة سونغ. متحف القصر تاي تشونغ.

المصوّر شيا ـ كوي

وبينما يُتيح أسلوب إيجاز الشكل والتصميم في الصّور صغيرة الحجم المأثورة عن الفنان «شيا ـ كوي» للمُشاهد التقاط مضمون الصورة من النظرة الأولى، تُتيح دراستها المتأنيّة تعميق هذا الانطباع الوهلي الأوّلي، كما تُعطينا لوحاته المصوّرة فوق اللفائف المعلّقة نفس الانطباع السريع، وتكشف عن المعنى المقصود فور التطلّع إليها بالرغم من أن الانتهاء من مشاهدة أقسام اللفيفة المصوّرة يستغرق بعض الوقت، حيث يتنقّل البصر من الأرض الصُّلبة إلى الأرض الخلاء، فيتباينُ كل جزء منها في مواجهة الأجزاء الأخرى. ويكشف المشهد الذي نعرضه من هذه اللفيفة المعروفة باسم «مشهدٌ ناء للجداول والجبال» **(لوحة ٣٠١)** عن كتلة صخرية ضخمة تُواجه ضباب الغروب، ولعلّها أروع أعمال «شيا ـ كوي» على وجه الإطلاق. وإذ كانت مصوّرة على الورق لا الحرير فهي توفّر للمُشاهد متعة الاستمتاع بروعة لمسات الفرشاة وبمشهد الجسر الواهن والرحّالة المُعْتزل المُصوَّرَيْن بخطوط راسخة رَصينة. أما ما يخلب اللُّب حقا فهو سيطرة «شيا ـ كوي» التامّة على تدرُّجات المداد من أشَدّها دُكْنة إلى أخفّها درجة بحذق تقنيّ شديد الإحكام. وإذا كان نقّاد العصور التالية قد رأوا في أعمال «ما ـ يوان» وغيره من أساتذة التصوير في عهد أسرة «سونغ» طلاوة تنفرُ منها أذواقهم، فقد تناولوا أعمال «شيا ـ كوي» بالتقدير مُؤْثرين منْحاه الرّزين، أو على حدّ قولهم «تعبيراته النقيّة الصافية».

لوحة ٣٠٢. ما ـ لين: إصغاءٌ إلى أنغام الريح وسط أشجار الصنوبر. أسرة سونغ (١٢٤٦). ◄
لفيفة معلّقة. مداد على الحرير. متحف القصر. تاي تشونغ.



المصوّر ما ـ لين

والثابت أن لوحات المناظر الطبيعية خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر قد نَحَتْ منحًى جديدا يقتربُ إلى حدٍّ بعيد من الرومانسية الأوربية، حيث يظهر النُسَّاك والرهبان والشعراء جالسين فوق حافة جرف يتأمّلون مساقط المياه أو يتطلّعون نحو الفضاء، وهو اتجاه برع فيه «ما ـ يوان» وحاكاه الكثيرون. ولعل أروع نموذج لهذا الطراز من التصوير هو اللوحة التي صوّرها ووقّعها ابنه «ما ـ لين» المعروفة باسم «إصغاءٌ إلى أنغام الريح وسط أشجار الصنوبر» (**لوحة ٣٠٢**). ولم تلبث تجربة الانفعال بما تُوقظه الطبيعة من أحاسيس فيّاضة ـ التي طرأت على نظرية التصوير متطلّعةً إلى إثراء المحتوى التعبيري للموضوع الفني قَيْد التصوير ـ لم تلبث أن أصبحت هي نفسها موضوع العمل الفنّي. وإذا بنا نرى الشاعر أو الناسك هنا مُستغرقًا في استرخائه بين أحضان الخطوط الأنيقة للصخور والجبال والتلال ومجاري المياه، فضلاً عن التصوير الرشيق المُحكَم الذي بلغ بشجرة الصنوبر أعلى درجات الكمال، حتى بدا كل هذا الجمال الآسر وكأنه ينتمي إلى كوْن آخر يدُور في مخيلة الفنان. ولا يبدو الشاعر في هذه اللوحة مَحُوطًا بالطبيعة فحسب، بل يبدو مفعمًا باستجابتِه الوجدانية لها بعد أن غدا الحوار التقليدي بين الإنسان والطبيعة ـ بعد ما مَلَكَ الإنسان زمامَهما معًا ـ لونًا من ألوان «المناجاة».

لوحة «شاعر جليل مستغرق في التأمل يستظلّ بشجرة الصفصاف»

وعلى غرار ما اعتدنا مُشاهدته في تصاوير المراحل المبكّرة من شخوص في أحضان الطبيعة وكأنهم رحّالة يُواصلون مسيرتهم ـ سواء وسط المشاهد الخلاّبة أو الوعرة، وسواء صادفتهم المتاعب أو تعرّضُوا لطقس غير موائم ويبدون في جميع الأحوال متماسكين ـ نلمس الإحساس ذاته حين نتطلّع إلى لوحة «شاعر جليل يستظلّ بشجرة الصّفصاف» لفنان مجهول **(لوحة ٣٠٣)**. ويُرجّح مؤرّخو الفن الصينيّون أن الشخص المصوَّر في هذه اللوحة هو الشاعر «طاوْ ـ يُوان ـ منْغ» من القرن الرابع الذي آثر أن يهجر المناصب الرسميّة كيْ ينعم بدفء الطبيعة وجلالها حتى غدا مع مرور الزمن رمزًا للعالم المثالي المُعتزل نراه جالسًا فوق سجّادة من جلد الفهد في وضعة مُسْترخية وقد تدلّى رأسه بين كتفيْه، تُؤنسه قنّينة خمر ولفيفة من الورق في انتظار أن يسطر عليها ما تبوح له به عروس الشعر، ويبدو وجهه مستغرقًا في تفكير عميق وعيناه مُطْبقتيْن تعبيرا عمّا تُكنّه سريرته، وتُضاعفُ شجرة الصّفصاف التي تُظلُّه وتكاد تُطوّقه الإحساس بما هو مستغرق فيه من تأمل عميق. وعلى حين ترمز شجرة الصفصاف عند الصينيّين إلى التذّوق الحسّي ـ التي تعكس في هذه اللوحة نشوة السُكر الرخيّة التي تتملّك الشاعر ـ يرمز شجر الصنوبر والبامبو إلى الرُّقيّ والتسامي، ولا غرابة فالفنان المصوّر كان لا يزال هو مَنْ ينْتقي عناصر الطبيعة المناسبة للتعبير عن موضوعه، وليس الموضوع هو الذي يفرضها عليه.

الأقطاب الأربعة بين مصوّري أسرة سونغ الجنوبية

وقد درَجَ نقّاد الفن الصينيّون على الإشارة إلى **«لي طانغ»** و**«ليو ـ سونغ نيان»** و**«ما ـ يوان»** و**«تسايْ كوي»** بوصفهم «الأقطاب الأربعة» بين مصوِّري أسرة «سونغ الجنوبية» فيما يتعلّق بتصوير المناظر الخلويّة، وإن لم تَحُلْ هذه النظرة بين «لي طانغ» و«ليو سُونغ نيان» من التطرّق إلى تصوير الشخوص، أو بين «ما ـ يوان» وتصوير الأزهار والطيور إلى جوار صور الشخوص. و«لي طانغ» هو صاحب لوحة «شقيقان أوَدهُما توت البراري» السابق الحديث عنها **(لوحة ٢٩٣)**، وكان يحتل في مرحلة سابقة أعلى منصب بأكاديمية التصوير، ثم ما لبث في أواخر أيامه أن آثر حياة الكفاف بعد أفول نجم أسرة «سونغ الشمالية». وكان بوسعه اللجوء إلى الإمبراطور «جَاوْ زُونغ» الذي تتلمذ على يد هذا الفنان الشامخ، لكنه آثر الابتعاد والانطواء إلى أن فطن إلى حقيقته أحد خصيان القصر القُدامى فاصطحبه إلى القصر، حيث أسفرت لوحاته عن أسلوب جديد لَقيَ إقبالا منقطع النظير، فإذا هو ينال جائزة «الحزام الذهبي»، كما غدا عضوا بأكاديمية الفنون ما بين عاميْ ١١١١، ١١١٧.

ولم يتوقّف تأثير «الأقطاب الأربعة» على النهوض بفن التصوير في عهد أسرة «سونغ الجنوبية» فحسب، بل تَواصَل هذا التأثير إلى الأجيال التالية، فلقد كان لكل واحد من هؤلاء الأربعة أسلوبه الخاص وتعبيره الذاتي، كما لم يلجأ أيٌّ منهم إلى محاكاة أسلافه أو النوابغ من معاصريه، وإن كانت تجمع بين هؤلاء الأربعة سمات مشتركة مثل: التكوينات الفنية المتكاملة، والتباينات الصارخة، وغَلَبة الموضوعات الرفيعة جليلة الشأن، والأسلوب القويّ الراسخ، فضلاً عن الوضوح والعمق والأصالة. ولم يقتصر ما وصَلنا من إنتاجهم على سلاسل الجبال ومجاري المياه والبحيرات رائعة الجمال إلى الجنوب من نهر يانْغ دزه والتغيّرات التي تطرأ عليها مع اختلاف الفصول فقط، بل سجّلوا بالمثل ولَعهم الشديد بطبيعة بلادهم الشاسعة المترامية الأطراف.



لوحة [illegible]: فنان مجهول، شاعر مستغرق في التأمل تحت شجرة صفصاف، مداد وألوان على الحرير، أسرة سونغ، القرن ١٣، متحف القصر، تاي تشونغ

المصوّر چاوْ ـ بُوچو

وكان قد شاع في عهد أسرة «طانغ» أسلوبٌ خاص لتصوير المناظر الخلويّة عُرف باسم «**أسلوب اللونين الأزرق والأخضر**» الذي يُعدّ امتداداً أو ثمرةً من ثمار «**أسلوب الأبيض والأسود**»، يلجأ الفنان فيه إلى ازدواجية اللون «الأزرق والأخضر» في مقابلة مع «أسلوب الأسود والأبيض» الذي يستخدم فيه الفنان المداد الأحادي اللون. وينتهج الفنان «أسلوب اللونيْن الأزرق والأخضر» مستعيناً بالأصباغ المعدنية والتّرابية الخضراء واللازوردية والأرجوانية على نحو ما يتجلّى لنا في لوحة «مشهد الطبيعة في فصل الخريف» (**لوحة ٣٠٤**) من عمل الفنان «**چَاوْـ بُوچُو**» التي تُعدّ نموذجا ساطعًا لمصوّرات «أسلوب اللونين الأزرق والأبيض» والمحفوظة بمتحف القصر في بيچنغ، حيث نشهد قممًا شامخة تُطاول السماء، وجواسق ومعابد الپاجودا تُرصّع المشهد الطبيعي، ونجوعًا وقوارب للصيْد متناثرةً على ضفاف نهر متعرّج، كما تكسو أفق اللوحة خُضرة خفيفة (هي في اللوحة الأصلية قبل الطباعة زرقاء). وبينما تبدو الرُّبى والأكمات والوهاد والأشجار ومجاري المياه خضراء، تطغَى أطيافُ اللون «العَنْبري» (البُنّي المحروق) على مُجمل سطح اللوحة المصوَّرة. ولم يعد ثمة موضع للقصور والجواسق المُنمّقة التي تتسنّم قنن الجبال أو تنزوي بين أحضانها في مثل هذا الأسلوب الجديد من التصوير الذي بات مقصوراً على المناظر الطبيعية الحافلة بنُجوع البُسطاء.



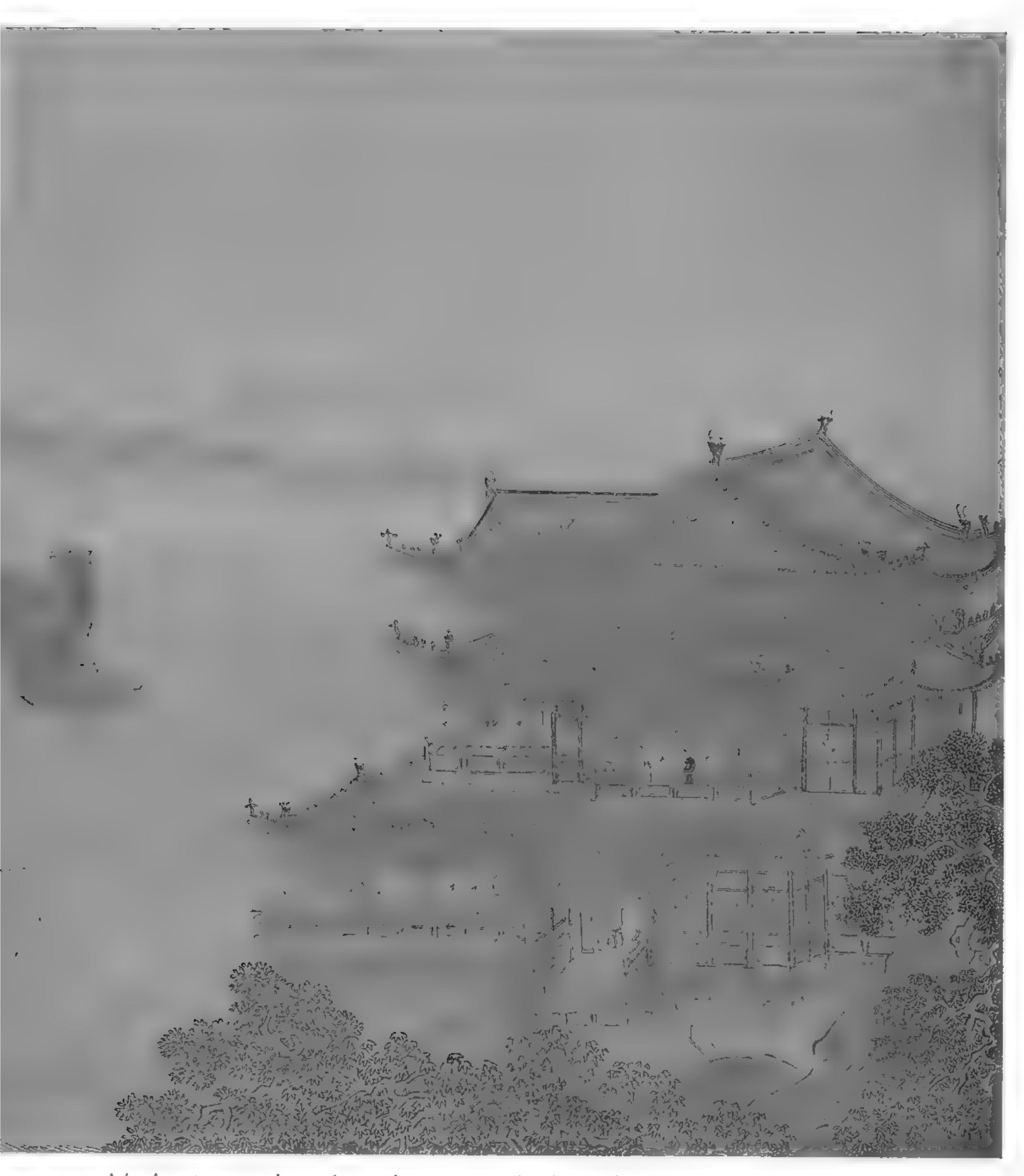
لوحة ٣٠٤. چَاوْـ بُوچُو. مشهد طبيعي في فصل الخريف. نموذج لتقنية «الأزرق والأخضر». أسرة سونغ. متحف القصر. بيْچنغ.

مختارات المناظر الطبيعية من مضمّات أسرة سونغ

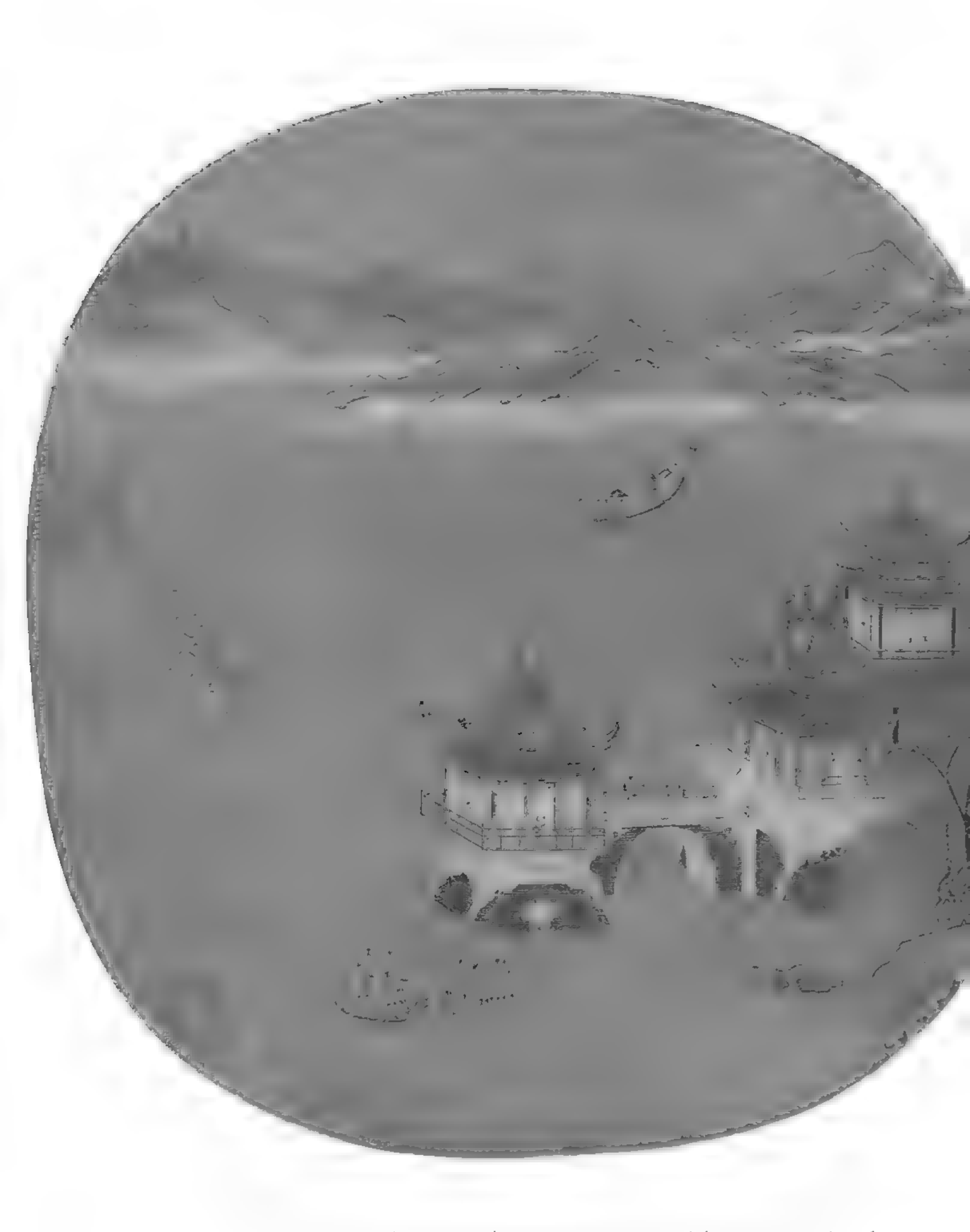
ومن حسن الحظ أن عهد أسرة «سونغ» قد خلّف وراءه كنوزًا فنيّة لا حصر لها، سواء بالقصور أو المتاحف أو المحفوظة في مضمّات الصّور النفيسة، تتناول صور المناظر الخلويّة والشخوص **(اللوحات من ٣٠٥ إلى ٣١٢)**، والقصص والعظات والأساطير والأحداث التاريخية **(اللوحات من ٣١٣ إلى ٣١٧)**، ومشاهد الحياة اليومية **(اللوحات من ٣١٨ إلى ٣٢٩)**. وقد وقع اختياري على هذه اللوحات المُنتقاة من مضمّات صور «أسرة سونغ» المُتاحة كي يُنْعم القارئ النظر فيها متأنّيا متمهّلاً، لأنّها ـ كما يقول الأديب الفنان **آندريه مالرو** ـ بمثابة «متحفٌ خيالي يشدُّ الأنظار إلى إبداعاتها لاستيعاب تفاصيلها، متابعًا ما تنطوي عليه من حركة ترفُّ بالحياة وسكون ينطوي على صمتٍ بليغ».

تصوير الأزهار والطيور والحيوان في عهد أسرة سونغ

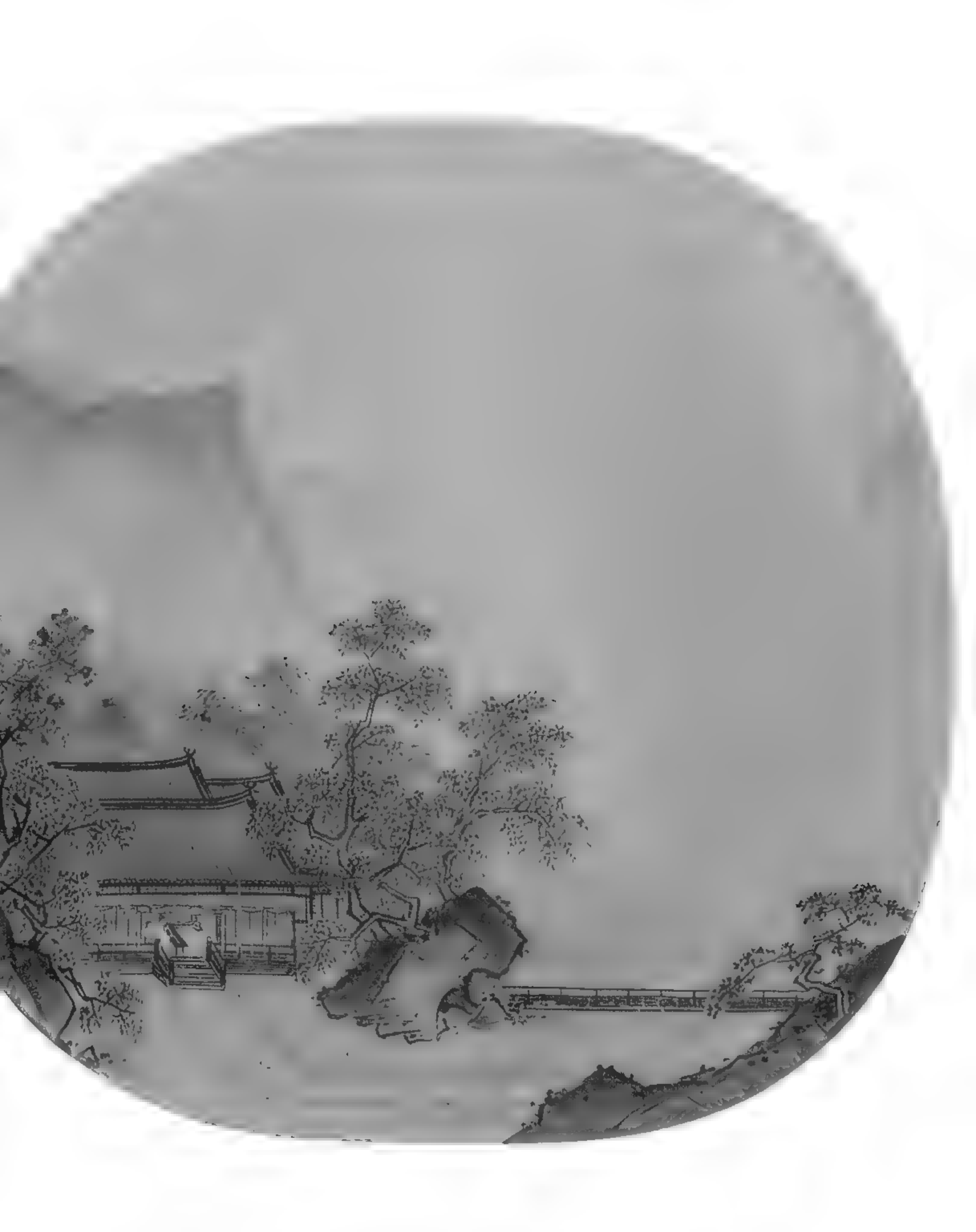
ويُصنِّف النقّاد الصينيّون فن التصوير أنواعًا ثلاثة: أولّها الشخوص، وثانيها المناظر الخلوية التي أفردتُ الفصول السابقة للحديث عنها، ثم تصوير الأزهار والنباتات والطيور والحشرات والحيوان، وإن كان بعض هؤلاء النّقاد لا يُولُون هذا النوع الثالث الأهمية التي يستحقّها بحُسبانه في أنظارهم موضوعا غير جدير بالالتفات إليه، وبرغم ذلك فقد ظفر بإقبال واسع، كما مارسه عددٌ غفير من كبار الفنانين بدءًا بفناني أسرة «طانغ» ثم أسرة «سونغ». ولم يحفظ لنا الزمن الكثير من منجزات أسرة طانغ في هذا المجال للحُكْم عليها سوَى بعض التفاصيل الزخرفية ضمن المشاهد الخلوية، سواء البوذيّة منها أو الدنيويّة، كما تحتشد الرسوم الجدارية بمدينة «دُونْهوان» البوذيّة بالأشجار المزهرة والنباتات المورقة التي تتخلّل أشكال الشخوص. وهكذا الحال مع بعض صور المناظر الطبيعية مثل اللفيفة الشهيرة التي تضمّ مراحل رحلة الإمبراطور «منغ هوانغ» إلى شو، فإذا هي تُضْفي على الصّور ثراءً وروعة ووَهَجًا، كما تكشفُ عن أي فصول السنة وقعت فيها أحداث الصورة. وهكذا يستطيع المُشاهد أن يستنبط كيف كانت الجماليّات الزخرفية ودقّة العَرْض هما هدف مصوّري الأزهار والطيور والحيوان في عهد أسرة «طانغ».



لوحة ٣٠٥. فنان مجهول جوسق تنْغ وانْغ كُو [جوسق أمير تِنْغ عند مدخل مدينة نانْ تشانغ] شيّده يوان يِنْغ ابن الإمبراطور كاوْ ـ تسُو أحد أباطرة أسرة طانغ عندما كان في جولة تفتيشية بمدينة نان تشانغ، ثم أعاد بناءه يِنْ ـ پُو ـ يُو حاكم المدينة. وفي اليوم التاسع من الشهر التاسع أعدّ الحاكم وليمة كبرى في هذا الجوسق البديع دعا إليها أقرانه وصحابه والأمير وانْغ ـ كُو الذي كان عندها في زيارة للمدينة، فارتجل قصيدة في وصف الحفل اكتسب معها الجوسق شُهرةً عظيمة. «مضمَ صور روائع لوحات أسرة سونغ».



لوحة ٣٠٦. فنان مجهول قوارب تنينية الشكل تتبارى في سباق عبر النهر. أسرة سونغ. «مضمّ الصور المشهورة في جميع العصور».



لوحة ٣٠٧. ما ـ لين. فنان جالس عند مدخل داره الكائنة بمنطقة جبلية معزولة يعزف على آلة موسيقية، وإلى جواره غلام.
أسرة سونغ. منتصف القرن ١٣. مداد وألوان على الورق. «مضمَ صور المراوح اليدوية في عهد أسرة سونغ».



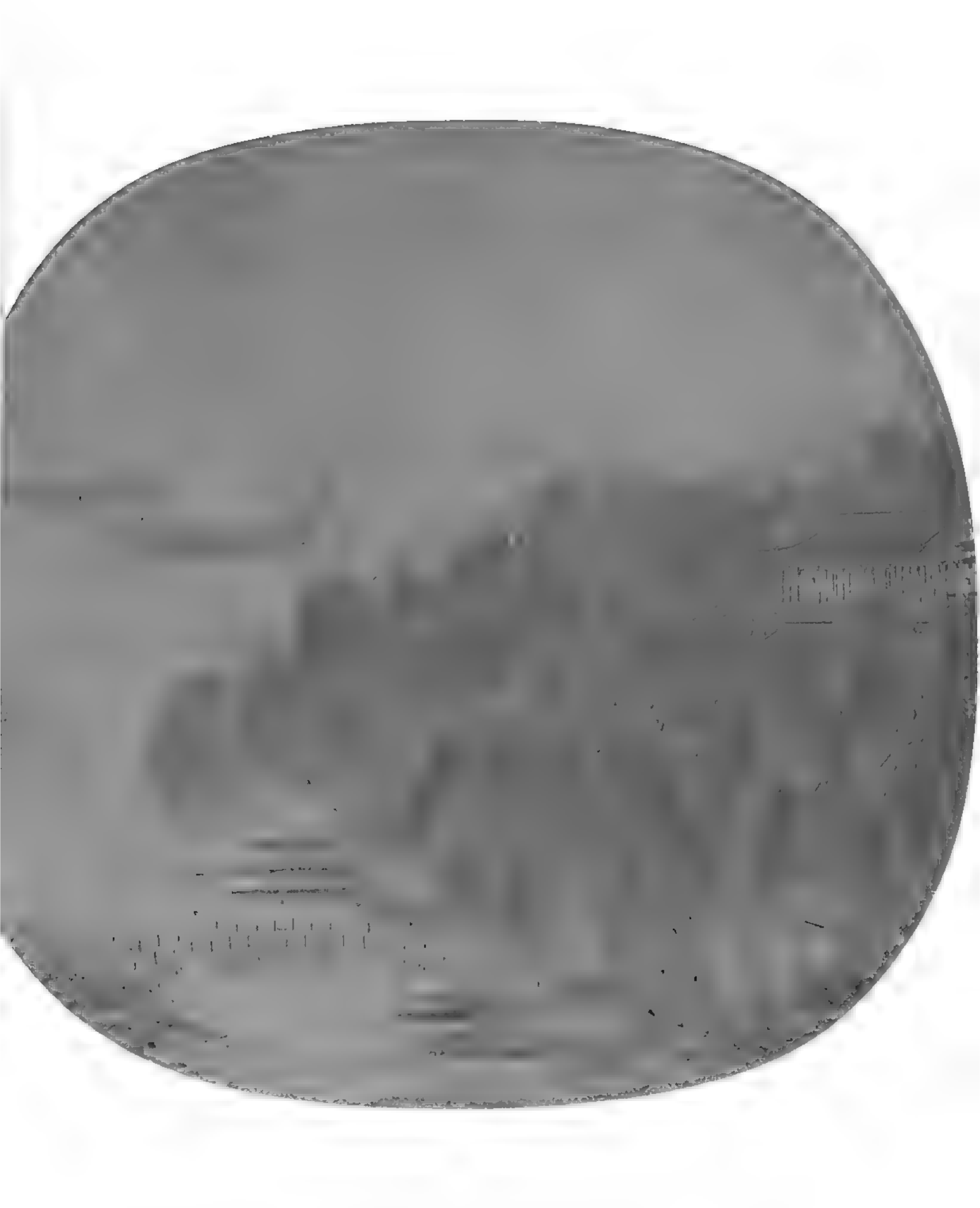
لوحة ٣٠٨. فنان مجهول. ناسك يستريح إلى جذع شجرة في البريّة إلى جوار جدول مائي. أسرة سونغ «مضمَ صور المراوح اليدوية في عهد أسرة سونغ».



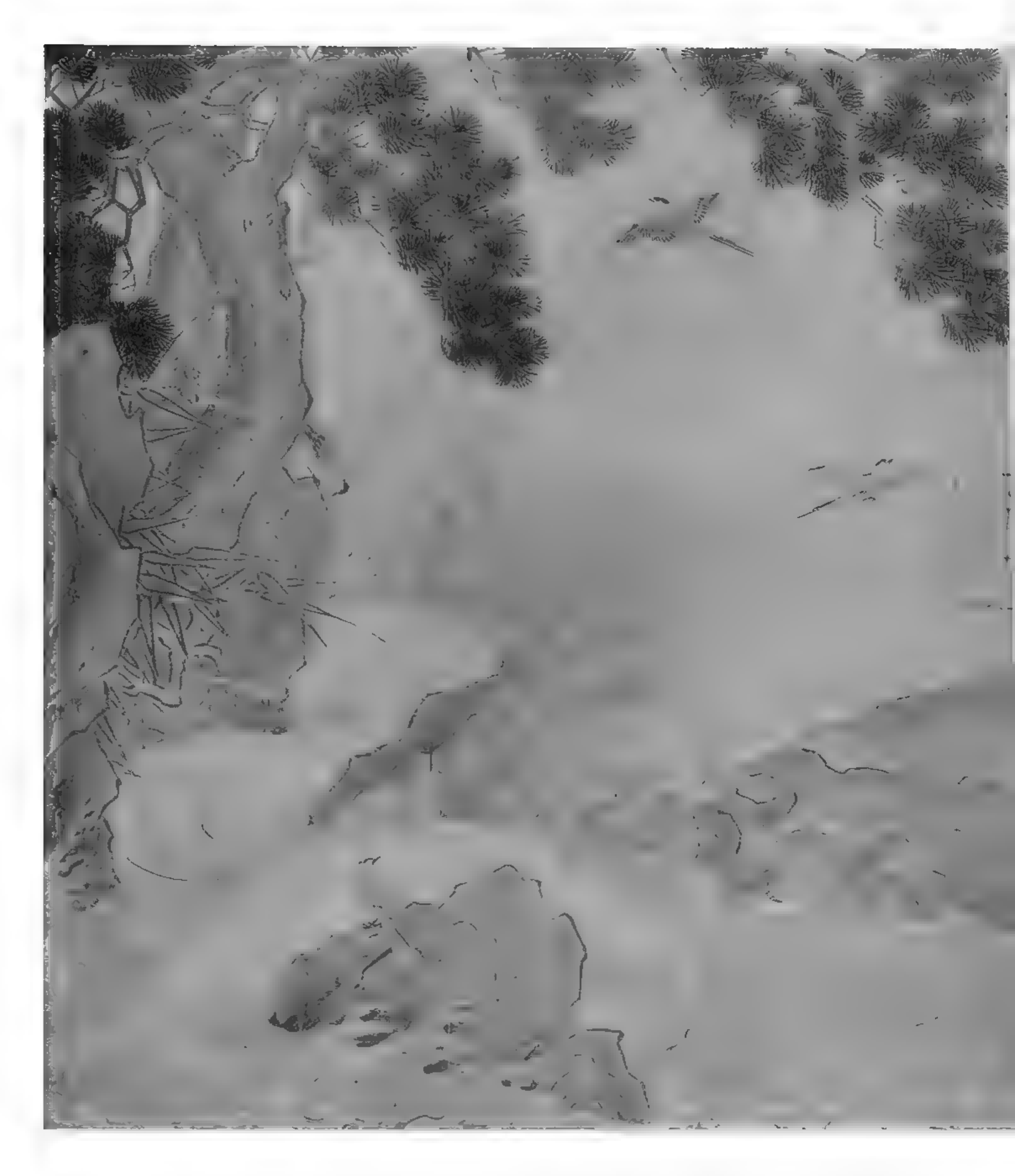
لوحة ٣٠٩. فنان مجهول. غفوة القيلولة في فصل الصيف تحت ظلّ شجرة أسرة سونغ.
وقد عُثر على هذه اللوحة مستقلة عن أي مضمّ للصور.



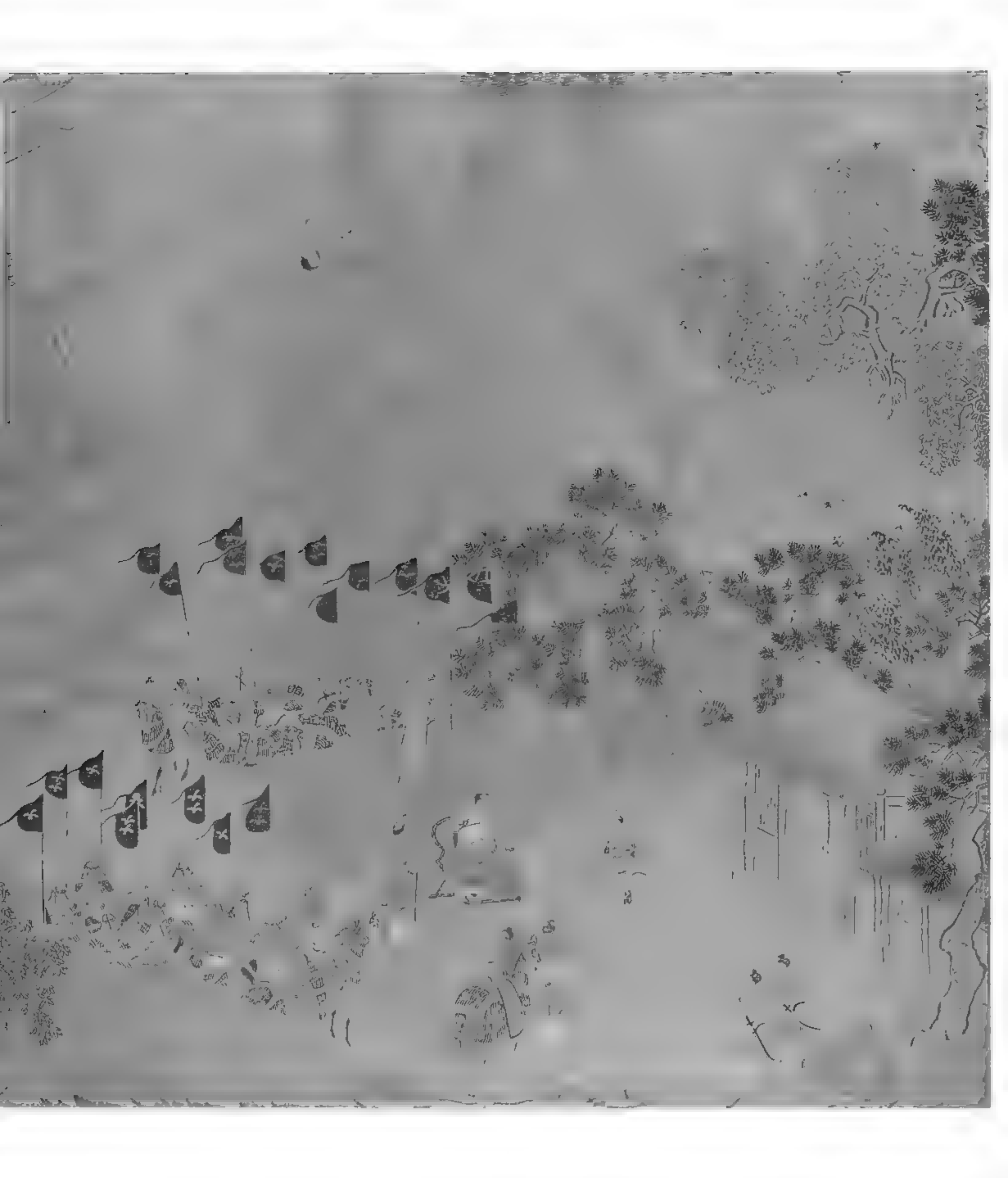
لوحة ٣١٠. فنان مجهول. شيوخ ثلاثة يستمتعون بجمال الطبيعة، وبصحبتهم غلام للقيام على خدمتهم
أسرة سونغ. «مضمّ مختارات المصوّرين المشهورين خلال عهد أسرة سونغ»



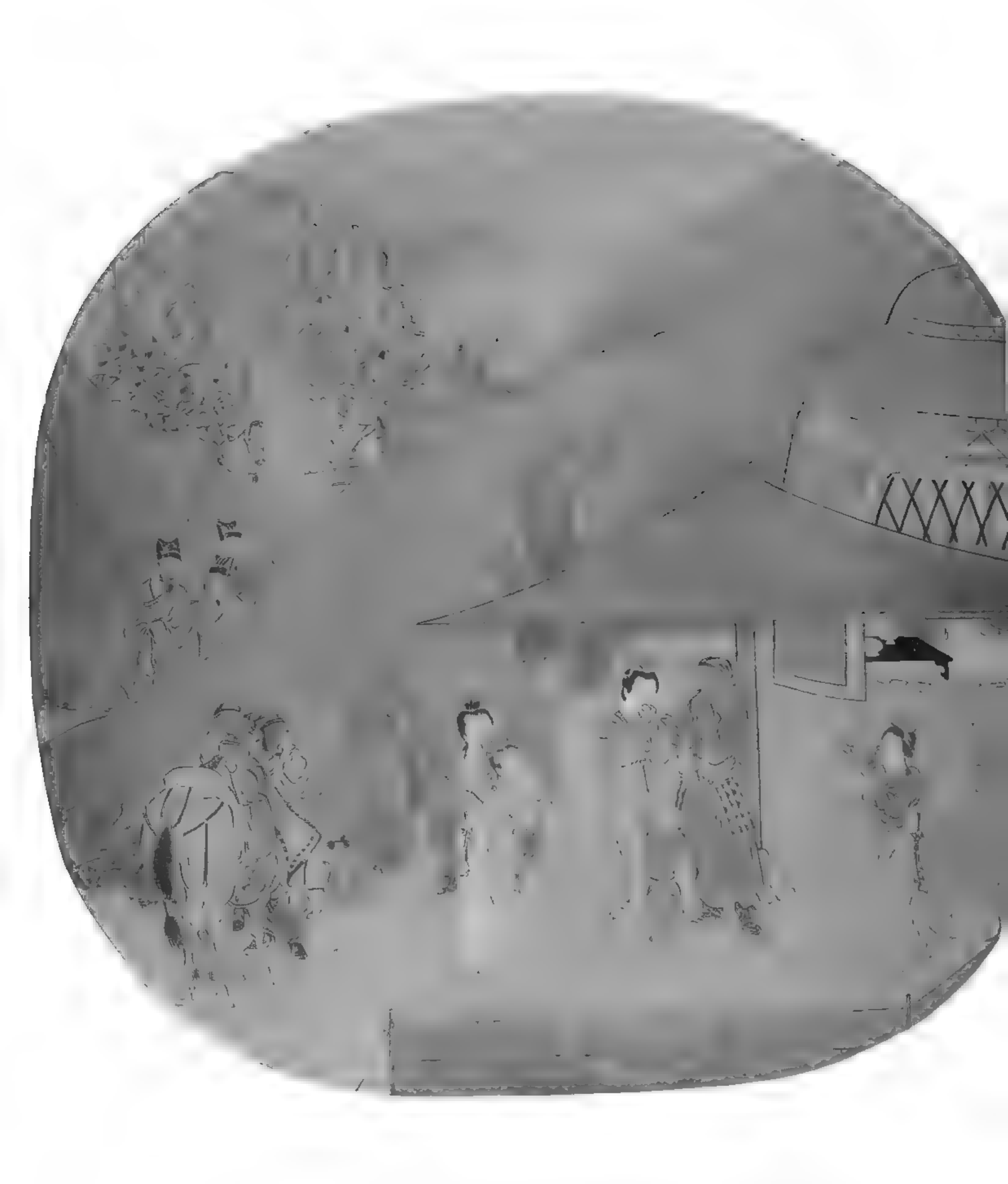
لوحة ٣١١. فنان مجهول. مشهد طبيعي لمنزل وسط غابة تطلّ على نهر يمكن الوصول إليه عبر جسر خشبي، في حين تبدو القوارب وهي تشقّ طريقها عبر النهر. «أسرة سونغ مضمّ الصور المشهورة في جميع العصور».



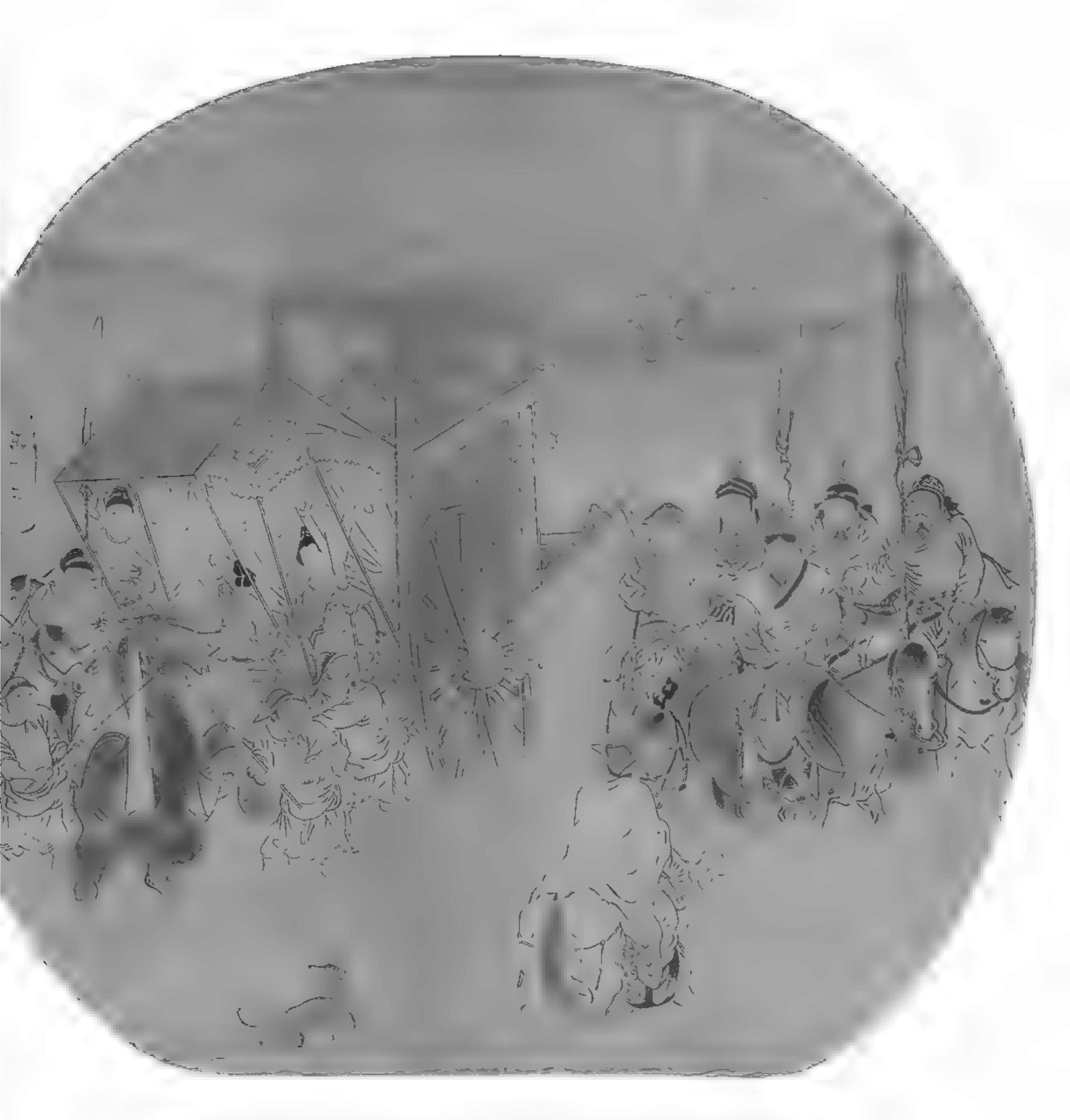
لوحة ٣١٢ فنان مجهول. بطّ الماندارين يُحلّق بين أشجار الصنوبر فوق جدول مائي. وبطّ الماندارين طائر مائي يتميّز بألوان ريشه الخمسة، ويمضي أزواجًا: ذكرًا وأنثى، ويرمز للألفة والسعادة. ويُروى عن الإمبراطور هُوشي تسُونغ (١٠٨٢ ـ ١١٣٥) من أسرة سونغ أنه كان إذا ما وقع نظره على زوج من بط الماندارين جاثما فوق شجرة صنوبر سارع إلى تصويره أسرة سونغ «مضمّ لوحات أسرة سونغ المصوّرة». وتُعزى هذه اللوحة المصوَّرة إلى الإمبراطور هوشي تسُونغ نفسه.



لوحة ٣١٣. فنان مجهول. زيارات الملك الثلاث لكوخ المزارع تشُو ـ كُو ـ ليانْغ (١٨١ ـ ٢٣٤) المتواضع والمسقوف بالقشّ قُرب مدينة نان يانغ، وذلك للاسترشاد بمواهبه الحربية الفذّة وحكمته ودهائه السياسي أثناء عهد الدويلات المتحاربة، ولاستشارته فيما ينبغي اتخاذه من تدابير لصدّ هجوم الأعداء فقدّم «تشو» له النُصح الرشيد بعد قيامه باستكشاف حشود الأعداء. وقد ثبت صدق حدسه وسلامة تقديره للموقف، وتوزّعت الصين بعدها بين ثلاث ممالك هي «الممالك الثلاث». «مضمّ صور أسرة سونغ الشهيرة».



لوحة ٣١٤ فنان مجهول عودة ونْ تشي إلى مسقط رأسها. جاء في تاريخ أسرة هان الموثّق أن ونْ تشي ابنة تساي يونغ (١٣٣ ـ ١٩٢) وزوجة ويْ ـ تشُونغ ـ تاوْ كانت سيدة فاضلة واسعة الاطّلاع ضليعة في مجال الموسيقى، لكنها وقعت أسيرة في أيدي الأعداء في أعقاب هجوم خاطف شنّته جيوش قبائل الهُون، وعاشت بينهم سنين عشرا أنجبت خلالها ولدين. وإذا تساوْ صديق أبيها الحميم يفتديها، فأوفد رسوله إلى قبائل الهُون ليعود بها إلى الوطن. «مضمّ صور أسرة سونغ الشهيرة».



لوحة ٣١٥. فنان مجهول. العروس «مينغ في» في طريقها إلى موطن عريسها. وتروي الوثائق التاريخية الصينيّة أن الإمبراطور يوان ـ تي (٧٥ ـ ٣٣ ق.م) من أسرة هان كان يحتفظ بأعداد غفيرة من السراري والقيان ضمن حريمه، واعتاد أن يعهد إلى مصوّري البلاط بإعداد صور ذاتية لكل منهن يتفحّصها لاختيار الموعودة منهن لقضاء الليلة في صُحبته. واعتادت سيّدات الحريم رشوة الفنانين كي يُضفُوا على صورهنّ سحرا يجتذب إعجاب الإمبراطور، غير أن «مينغ ـ في» أبَتْ المشاركة في مؤامرة الخداع تلك. وعندما وصل خان قبيلة الهُون لتقديم فروض الطاعة للإمبراطور التمس منه إهداءه عروسا حسناء. وبعد أن تصفّح الإمبراطور مضمّ بورتريهات حريمه استقرّ رأيه على الاستغناء عن «مينغ ـ في»، فوَهَبها للخان. وقبيل مغادرتها الوطن استدعاها الإمبراطور من باب الفضول، فإذا هو يكتشف أنها تفوق جميع محظياته جمالا وسحرا، فندم على ما اتّخذه من قرار، لكنه لم يكن يستطيع ـ شأن الملوك ـ الرجوع عن قراره فيبدو متردّدا أمام الغرباء، وأمر بالتحقيق الذي أسفر عمّا كان يسود البلاط من فساد، فقضى بإعدام الفنان الذي رسم بورتريه «مِينْغ ـ في». «مضمّ صور أسرة سونغ الشهيرة».



لوحة ٣١٦ . فنان مجهول. درسٌ في تربية الطفل «مِنْ ـ تشِيسْ» (خليفة الفيلسوف كونفوشيوس) على يد أمّه (٣٧٢ ـ ٢٨٩ ق.م). وكان قد سأل أمّه ذات يوم: لماذا يذبح جارُنا خنزيره؟ فأجابته أمّه قائلة: لأنه ينوي أن يُهديك نصيباً منه، غير أنها ما لبثت أن ندمت على ما تفوّهت به وتساءلت فيما بينها وبين نفسها: إذا أدليتُ إلى طفلي بمعلومات غير صادقة حين ينشد المعرفة فكأني أشجّعه على أن يغدو كاذبا. ومن ثم توجّهت إلى جارها واشترت منه شريحة من لحم الخنزير لابنها. وتلك قصة مأثورة يتداولها الصينيّون. أسرة سونغ.



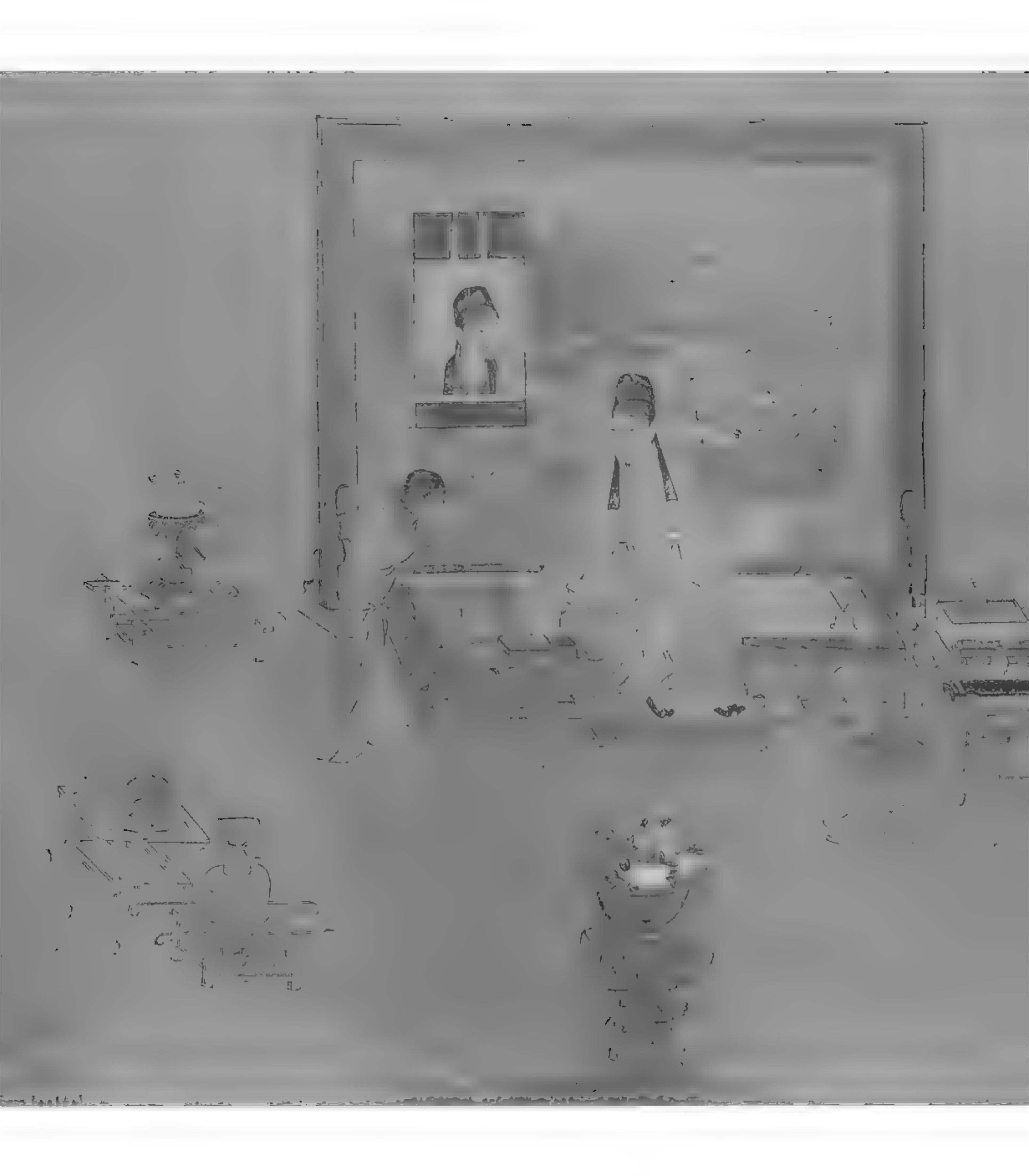
لوحة ٣١٧. فنان مجهول. سيدات يستمتعن بضوء القمر في شرفة القصر. حقبة أسرة سونغ (٩٦٠ ـ ١٢٧٩).
مضمّ صور «مختارات من صور الأسر الأربع».



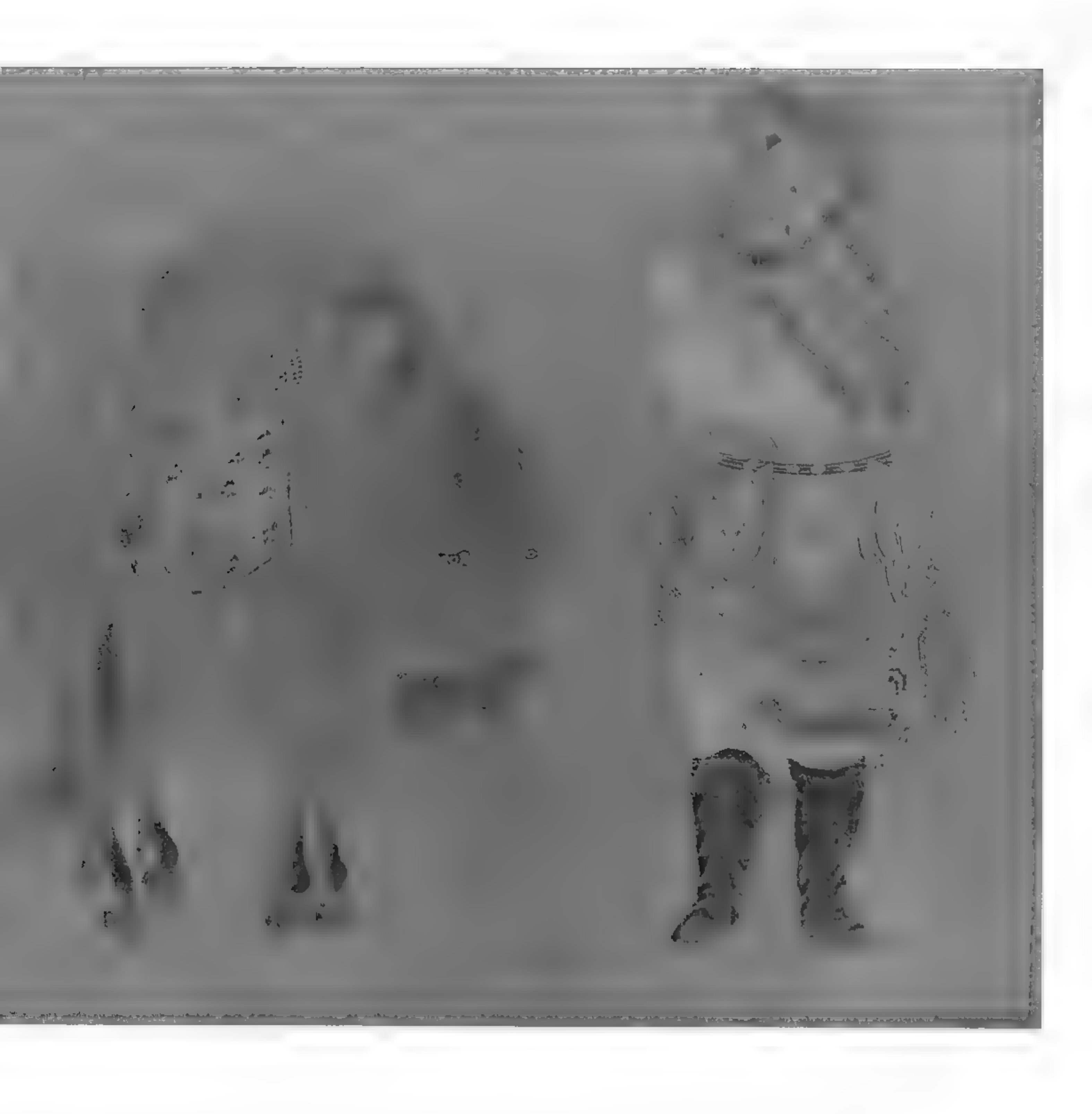
لوحة ٣١٨. فنان مجهول. عرض بمسرح العرائس. ويُرْوَى أنه في عهد الملك مُو ـ وانْغ (٩٤٧ ـ ٩٢٨) من أسرة «تشُو» ابتكر أحد الحرفيِّين تقنيَّة صُنع العرائس الخشبية التي تُغنِّي وترقص. وكان هذا الابتكار هو الأصل في ظهور مسرح العرائس المعروف. «مضمّ صور أسرة سونغ».



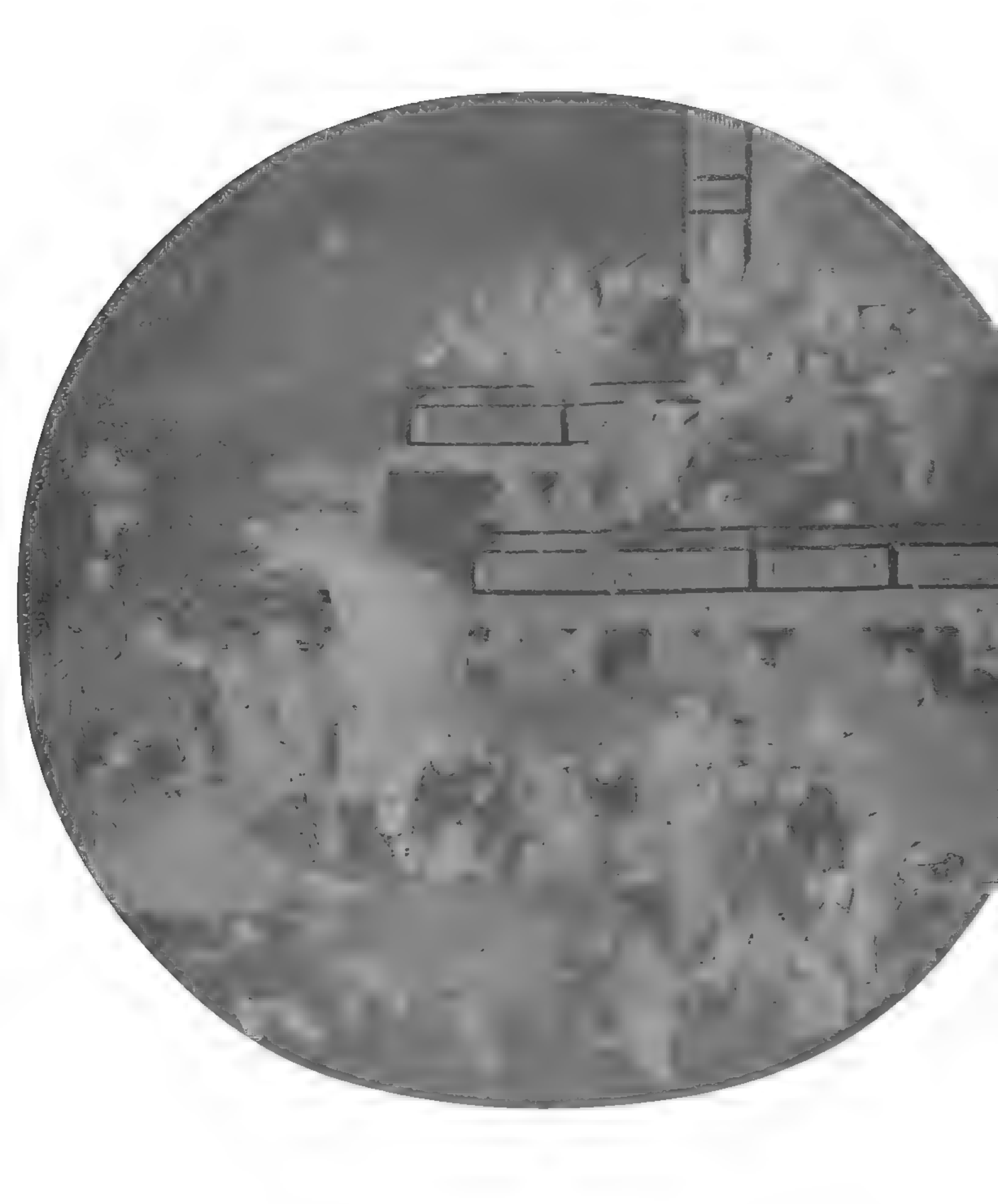
لوحة ٣١٩. فنان مجهول. الكاهن شِنْغ (٦٨٣ ـ ٧٢٧) مستغرق في مراقبة مباراة لُعبة «الضّاما»، ولم يكن للكاهن ـ الذي كان في الوقت نفسه فلكيا ذائع الصيت خلال عهد أسرة طانغ ـ خبرة بلُعبة «الضّاما» قبل أن يزور أحد صحابه، حيث شهد مباراة لهذه اللُّعبة بين اثنيْن من أمهر لاعبيها. ويبدو الكاهن معتمراً بقلنسوته وهو يتابع المباراة. «مضمّ صور أسرة سونغ»



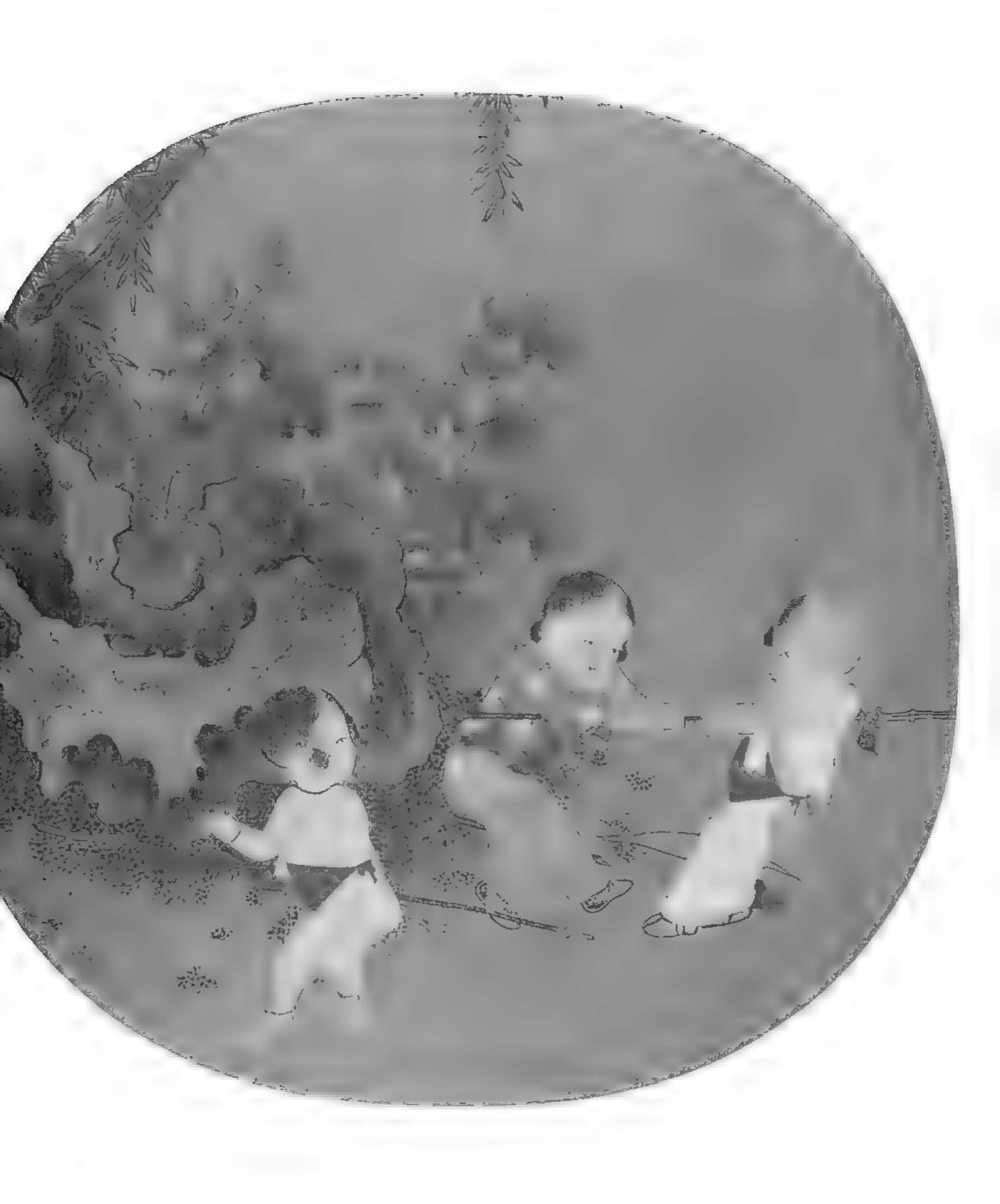
لوحة ٣٢٠. الفنان وانغ يصوّر ذاته أمام المرآة. وكان وانغ (٣٢١ ـ ٣٧٩) الذي عاش في عهد أسرة «تشين» ذا نزعة إنسانية فيّاضة غير عابئ بشؤون الحياة الدنيا، كما كان إلى جانب سعة اطّلاعه في مجال الكلاسيكيات والعلوم الإنسانية مصوّرًا مُبدعًا اشتهر بتصوير المشاهد التاريخية. ويبدو في هذه اللوحة وهو يرسم صورته الذاتية مُسترشدًا بانعكاس صورته على المرآة المواجهة. «مضمّ صور أسرة سونغ».



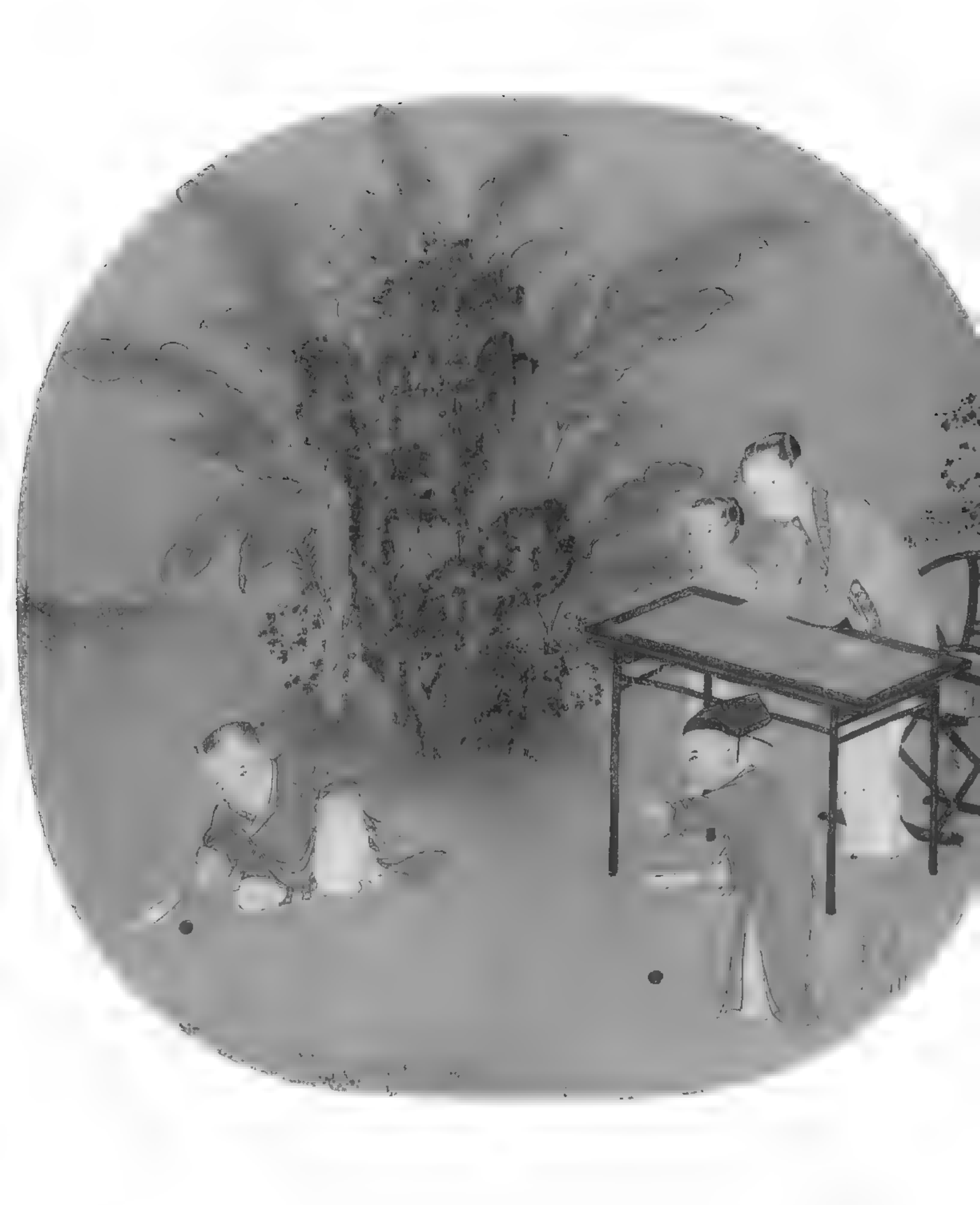
لوحة ٣٢١   فنان مجهول: عودة الفارس التَّتري من رحلة الصَّيْد والقنص. عهد أسرة سونغ (٩٦٠ ـ ١٢٧٩).
«مضمّ اللوحات المصوَّرة المشهورة في جميع العصور».



لوحة ٣٧٢. فنان مجهول. مائة طفل يلهون احتفالاً بعيد الربيع. عهد أسرة سونغ. «مضمّ مختارات من صور الأسر الأربع».



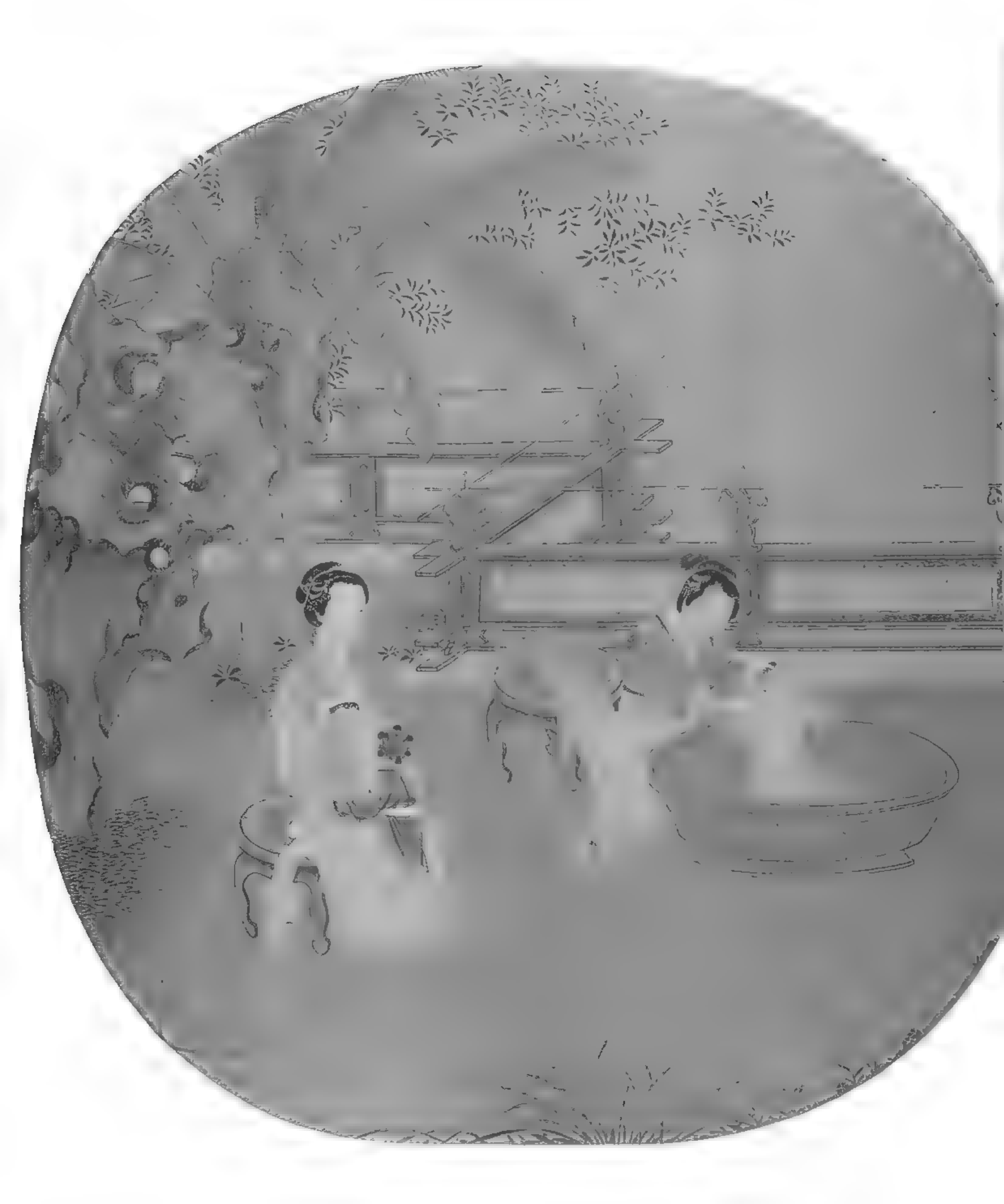
لوحة ٣٢٣. فنان مجهول. أطفال يلهون بالحراب في فناء إحدى الحدائق خلال موسم الصيف.
أسرة سونغ. «مضمّ صور المصوّرين المشهورين في عهد أسرة سونغ»



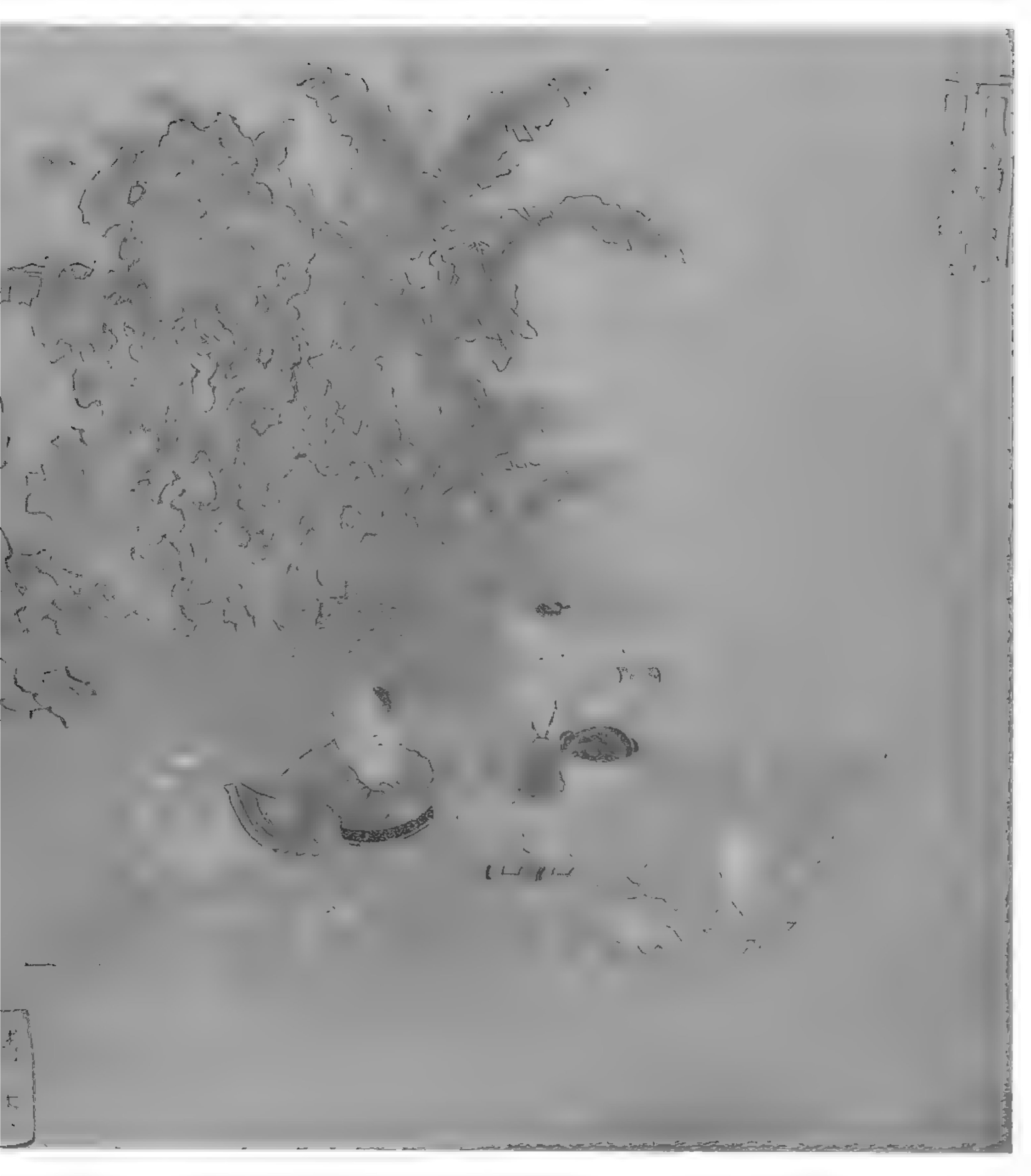
لوحة ٢٢٤. فنان مجهول. طفلان يلهوان بالكرة والمضرب تحت ظلال شجرة الموز. عهد أسرة سونغ. «مضمّ مختارات المصوّرين المشهورين في أسرة سونغ»



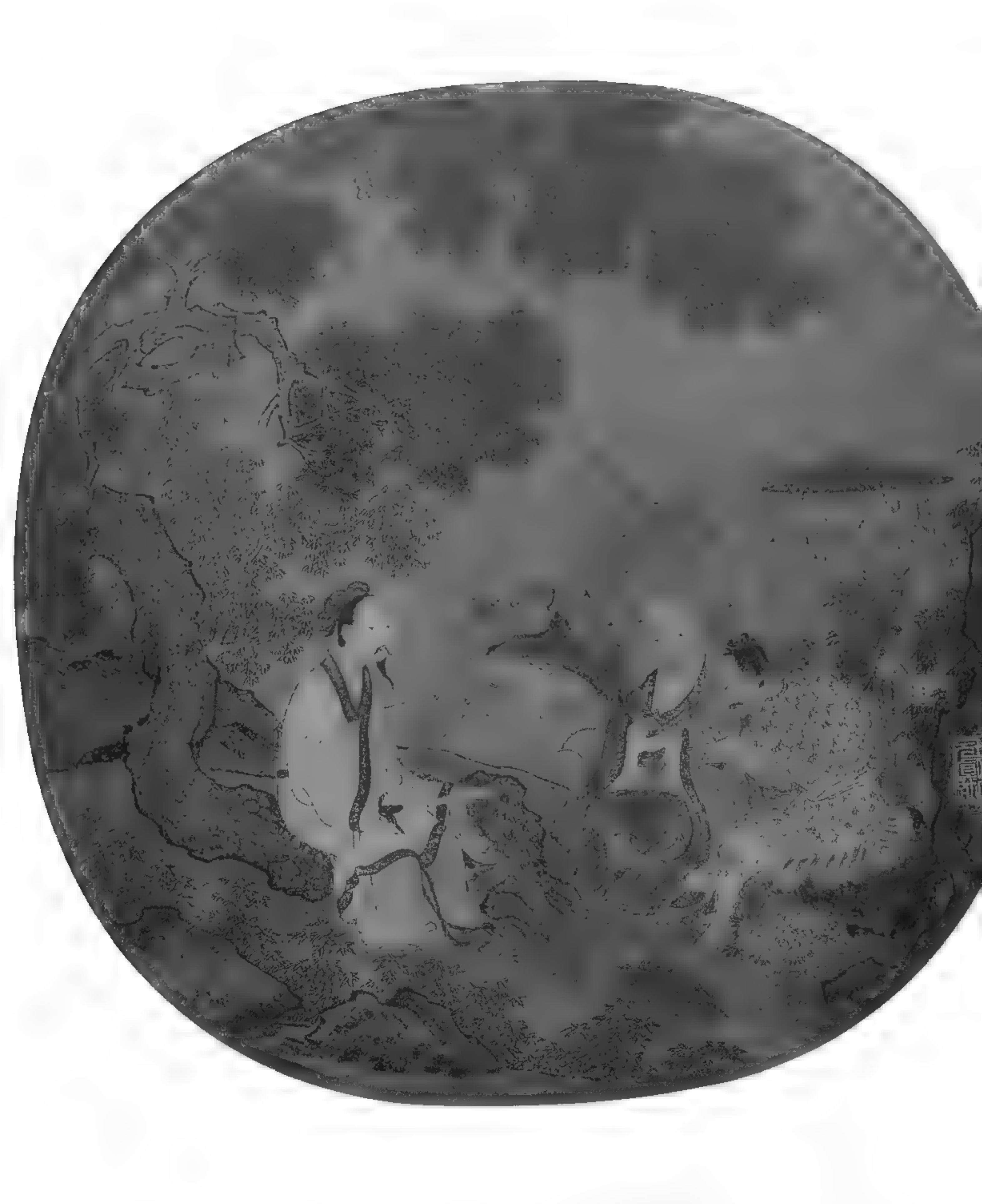
لوحة ٣٢٥. فنان مجهول. مدرسة المشاغبين في قرية العائلات الثلاث، ويبدو ناظر مدرسة قرية العائلات الثلاث (والمقصود بهذا الاسم أنها قرية صغيرة) بين تلاميذه المشاغبين العابثين. أسرة سونغ. «مضمَ صور أسرة سونغ».



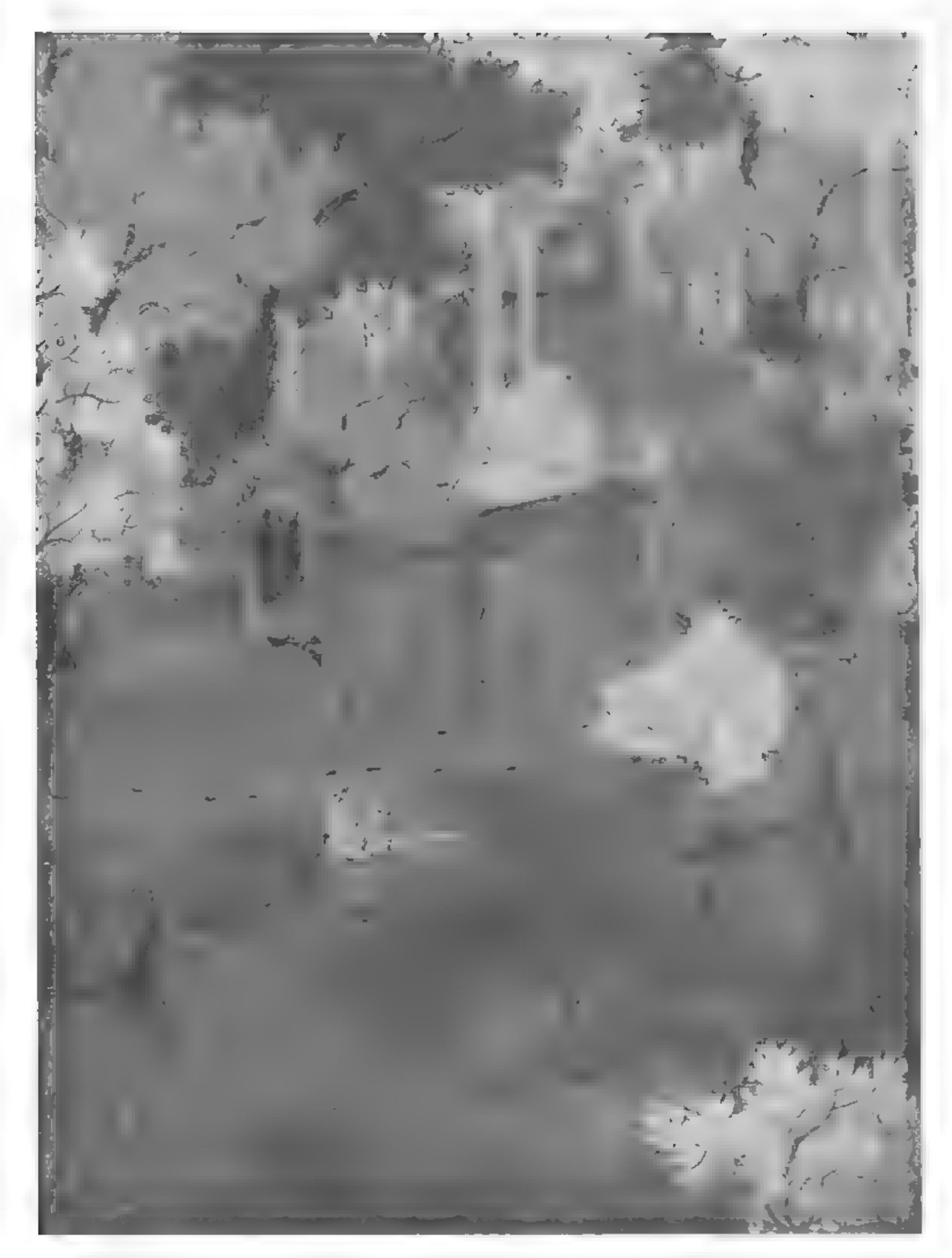
لوحة ٣٢٦. فنان مجهول. حمّام الطفل على يديْ أمّه. وجرت العادة في عهد أسرة «طانغ» بمنح الأطفال ثمار الفاكهة مكافأة لهم على حُسن امتثالهم لطقوس الحمّام. «مضمّ صور. أسرة سونغ».



لوحة ٣٢٧. فنان مجهول. أطفال يستمتعون بمراقبة صراع صراري الليل (الجُدْجُدُ). وقد اعتاد سراة القوم في عهد الإمبراطور تيينْ ـ بَاوْ (٧٤٢ ـ ٧٥٥) من أسرة طانغ حفظ الصَّراري في عُلَب من العاج المشغول، على حين احتفظت بها سيِّدات الحريم في عُلَب ذهبية صغيرة يدَسُسْنها بين وسائدهن للاستمتاع بشقْشقتها وصوْصوَتها المتناغمة إذا سجا الليل. وما لبث أفراد الشعب من العامة أن اقتبسوا هذه الوسيلة المبتكرة للتسلية «مضمّ اللوحات المصوَّرة المشهورة في جميع العصور».



لوحة ٣٢٨. فنان مجهول. حوار فلسفي تحت ظلال أشجار الصنوبر. عهد أسرة سونغ.
«مضمّ الصور المشهورة في جميع العصور».



لوحة ٣٢٩. فنان مجهول. قطيع من الغزلان وسط أشجار الإسفندان ذات الأوراق الوردية والحمراء والبيضاء.
تفصيل من لفيفة مصوّرة معلّقة. مداد وألوان على الحرير. مجموعة متحف القصر. تاي تشونغ

لوحة «قطيع من الغزلان في غابة حافلة بأشجار الإسفندان»

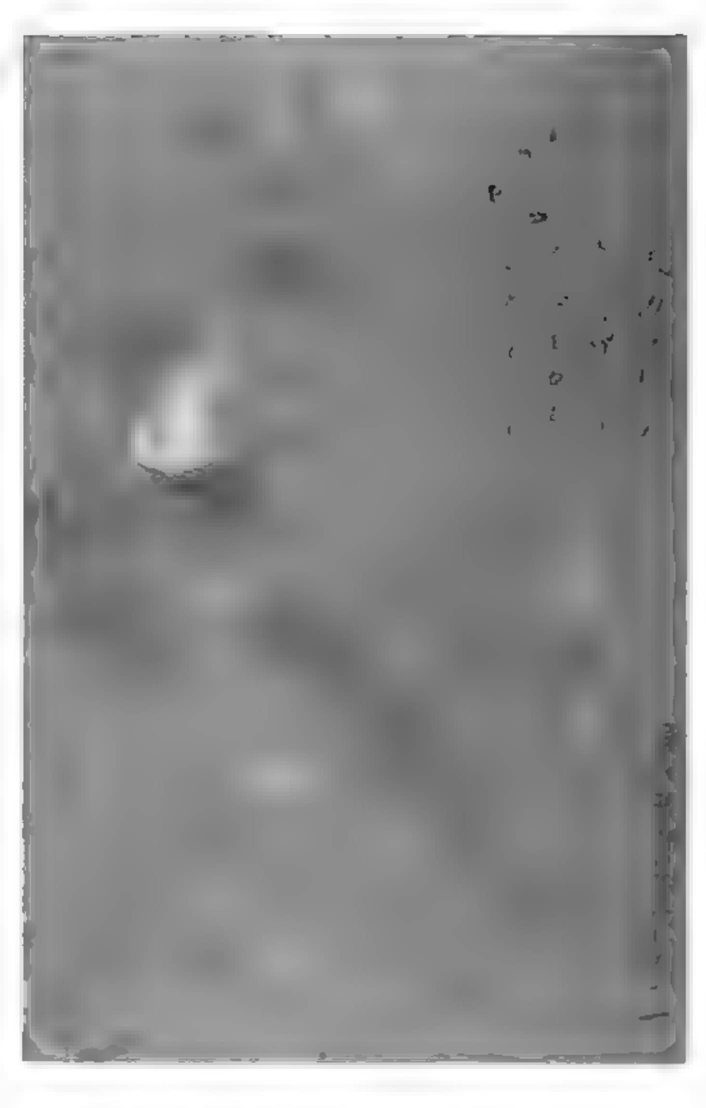
وتتجلّى هذه السّمات بوضوح أيضا في صورة بإحدى اللفائف المعلّقة محفوظة بمجموعة متحف القصر في تايْ تشُونغ تُمثّل قطيعا من الغزلان في غابة حافلة بأشجار الإسفندان ذوات الأوراق الحمراء والورديّة خلال فصل الخريف (لوحة ٣٢٩). ولا يساورنا شك في أن طابع رسوم أسرة «طانغ» ما يزال ساريا في أنحاء اللوحة، لكننا مع الأسف نفتقد ما يُماثلها من صور حتى يكون الحكم عليها دقيقًا شاملاً. ويعزو النقّاد هذه اللوحة إلى القرن العاشر وينسبونها إلى «أسرة لياو» من التتار الذين استوْطنوا بعض أقاليم منغوليا ومنشوريا خلال القرنين العاشر والحادي عشر، وهو ما يُفسّر ما تتضمّنه الصورة من غرابة غير مألوفة.

المصوّر تسُويْ ـ بُو

وكان أعلى مصوّري الطيور والأزهار شأناً في عهد أسرة «سونغ الشمالية» هو «تسُويْ بُو» أحد أعضاء الأكاديمية الإمبراطورية الذي فَتَنَ مُعاصريه باستغنائه عن العجالات التخطيطية الأوّلية المرسومة بالفحم لينطلق نحو التصوير بالفرشاة على الحرير مباشرة. واللوحة الوحيدة الباقية من بين جميع أعماله هي لوحة «طائران وأرنب برّي»، وهي تكوين ضخم ممهور بتوقيعه وتاريخ تنفيذه عام ١٠٠١ يكشف عن مهارته وقدراته التلقائيّة التي ذاع صيتها أثناء عهد أسرة «سونغ» (لوحة ٣٣٠). وبينما صوّر أوراق الشجر الذّابلة التي جرفتها الرياح وأعواد البامبو بخطوط دقيقة مُشْبعة بألوان خفيفة بمهارة تقنيّة ملحوظة، أضْفَى على الشجرة مَلْمساً خشناً وشكّل سطح الأرض بلمسات الفرشاة العريضة. ونشهد طائريْن من ذوي الرّيش الملون وسط زمهرير الشتاء القارس يُناجيان ـ أو لعلّهما يُشاغبان ـ أرنباً تملّكته الدّهشة.



لوحة ٣٣٠. تسُويْ بُو. طائران وأرنب برّي (١٠٦١). لفيفة معلّقة. مداد وألوان على الحرير. مجموعة متحف القصر. تاي تشونغ.



▲
لوحة ٣٣١. الإمبراطور الفنان المصوّر هُويْ زُونْغ: أزهار اللوتس والتُّدْرج البرّي الذهبي. أسرة سونغ.

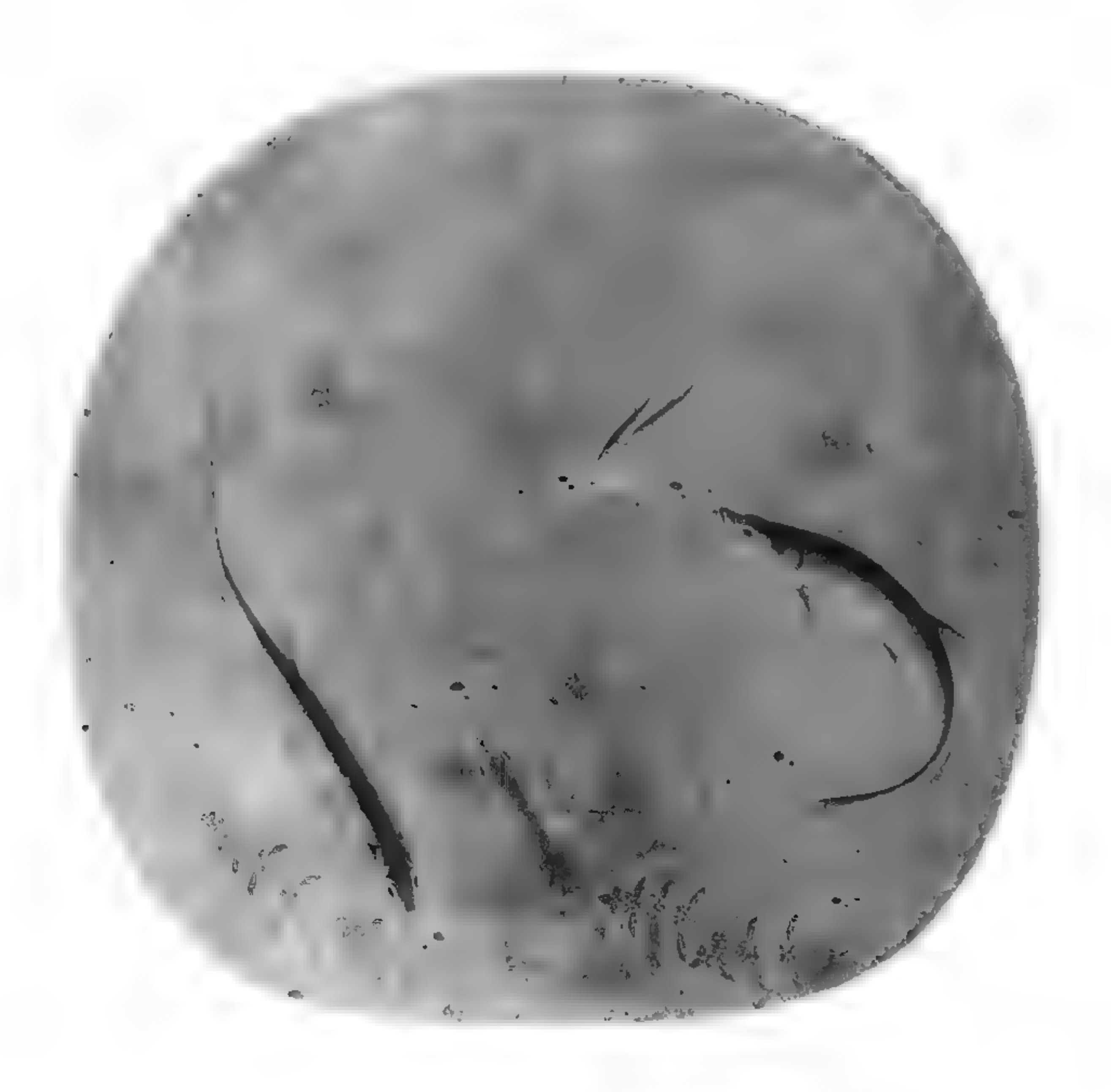
المصوّر الإمبراطور هوي ـ زُونْغ

وكان الالتزام الشديد بالملاحظة الدقيقة والدراسة المتأنيّة هو الاتجاه السائد بين مصوِّري أسرة «سونغ»، لم يفلتْ منه حتى الإمبراطور «هوي زُونْغ» نفسه الذي كان مصوّرا بارعًا في رسم الشخوص والمناظر الطبيعية، ومع ذلك ذاعت شهرته بوصفه مصوِّرًا للأزهار والطيور. ومن طريف ما يُرْوَى عنه أنه استدعى ذات يوم جميع أعضاء أكاديمية الفنون الإمبراطورية للمشاركة في ندوة طالبهم خلالها بملاحظة حركة طاووس بديع عَرَضَه عليهم كان قد أهداه إيّاه عاهل دولة صديقة. ثم إذا هو يوجّه سؤالا لضيوفه قائلا: أيّ القدميّن يخطو بها هذا الطائر أولاً حين يصعدُ درَجًا؟ ولمّا عجز الحاضرون عن الإجابة الصحيحة لأن أحداً منهم لم يكلّف نفسه من قبل أن يراقب طاووسًا يصعد دَرَجًا باستثناء الإمبراطور الذي ما لبث أن أوضح لهم أن الطاووس يتقدّم بقدمه اليسرى أولا. وشفع الإمبراطور قوله بإطلاق الطاووس لصعود الدَّرج، فثبت للجميع صحة رأيه الذي توصّل إليه من خلال الملاحظة الدقيقة. وظهر هذا الاتجاه الجاد نحو ضرورة التأكّد من الحقائق مواكبا للفلسفة «الكونفوشيوسيّة الحديثة» القائمة على العقلانية التي استعادت سطوتها الفكرية خلال عهد أسرة «سونغ»، معتمدةً على دقّة الملاحظة ودوام المقارنة حتى يقف الفنان على التفصيلات الدقيقة لموضوعه المصوّر في مختلف الظروف والأحوال فيستطيع تصويره على حقيقته. وكان الإقبال شديدًا على اللّوحات التي يُصوِّرها الإمبراطور واعتاد أن يُهديها إلى أفراد حاشيته وأصدقائه وكبار الفنانين. على أن أعماله الممهورة بتوقيعه ليست كلها من صُنْعه، إذ قد تكون من رسم بعض أعضاء الأكاديمية وصُوِّرت تحت إشرافه أو بعد وضعه اللّمسات الأخيرة عليها. ومن بين مقتنيات متحف القصر في تايْ تشُونغ لوحة للإمبراطور «هوي زونغ» باسم «أزهار اللوتس والتُّدْرج البرّي الذهبي» **(لوحة ٣٣١)** حيث تبدو الأزهار والتُّدْرج البرّي كأنهاَ حقيقيّة ترفّ بالحياة. ويبدو التُّدْرج البرّي هابطا على غصن شجرة يهمّ بالتهام حشرة وقد اهتزّ الغُصن من تحته. وتعدّ هذه اللوحة أفضل نموذج يمثّل أعلى مستوى بلغه مصوّرو أسرة «سونغ» في مجال تصوير الأزهار والطيور، كما يستلفتنا أن هذه اللوحة تشتمل على كثْرة من الأزهار المتناثرة في أرجاء الطبيعة لا المحصورة داخل زهريّة وفق تقاليد تصوير «الطبيعة الساكنة» الشائع في الفن الأوربي.

المصوّر ليو تساي

وبالإضافة إلى تصوير الأزهار والطيور، رسم مصوّرو أسرة «سونغ» الأشجار وأعواد البامبو والحشائش وثمار الفاكهة والبطيخ والخضراوات والحشرات والأسماك على نحو ما يبدو في لوحة «السّمك والطحالب» **(لوحة ٣٣٢)** من إعداد الفنان «**ليُو تساي**» والمحفوظة بالقصر الإمبراطوري في تايْ تشُونغ، حيث نرى العديد من الأسماك تحوم حول الطحالب المتناثرة في إحدى البرك، كما نلمس كيف استطاع المصوِّر تنويع المسافات بين الأسماك في البركة بتغيير كثافة المداد قبيل استخدام الفرَشاة.

وفي مجال تصوير الطير والأزهار والحيوان أمدَّ القارئ ببعض اللوحات الآسرة التي خلّفتها لنا «أسرة سونغ» في مضمّاتها مُغْفَلَةً من أسماء أساطين المصوّرين المجهولين الذين تضافروا على إبداعها **(اللوحات من ٣٣٣ إلى ٣٣٩)**.



لوحة ٣٣٢. ليُو ـ تساي. سمك وطحالب. أسرة سونغ.





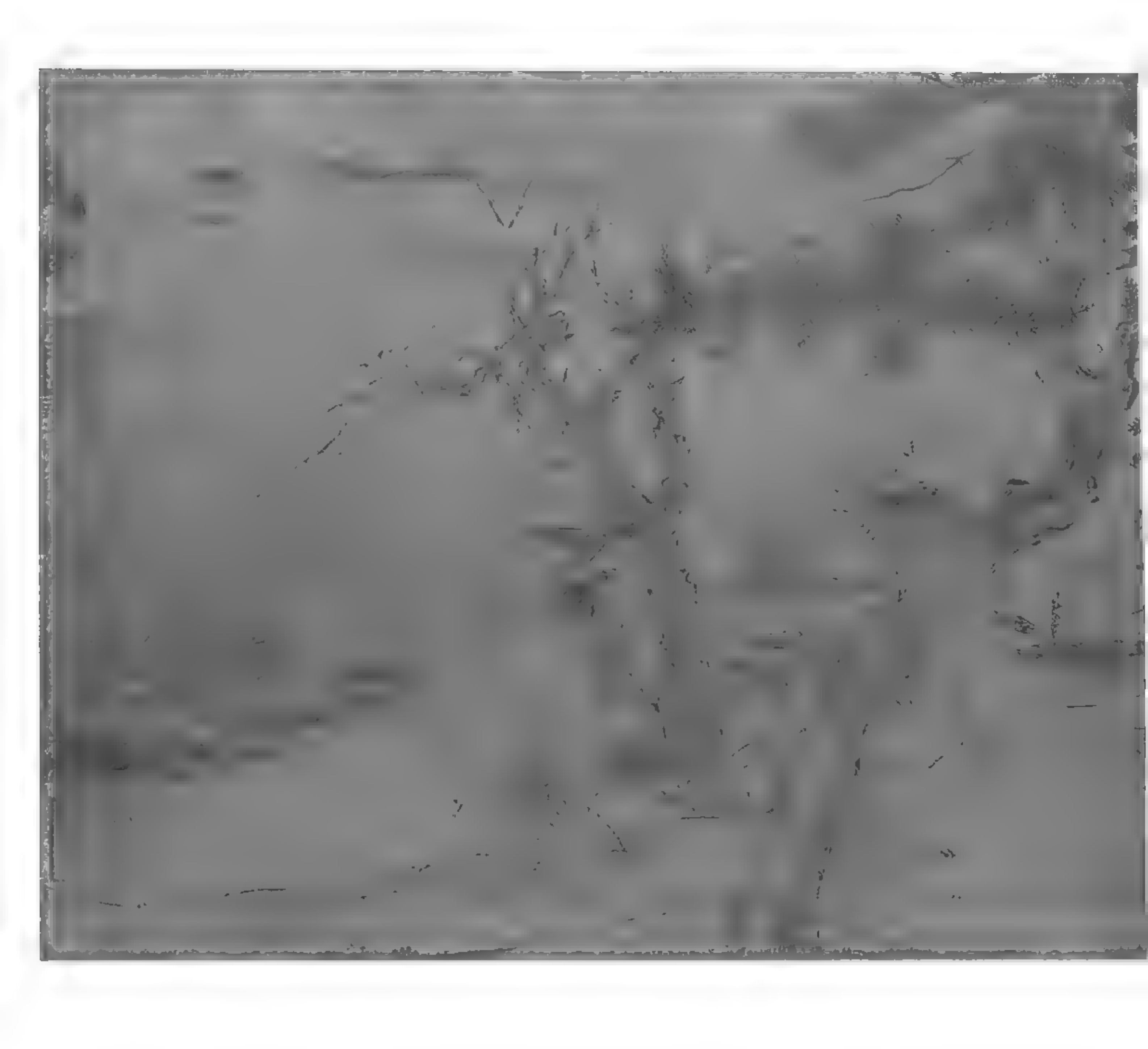
حة ٣٣٣ فنان مجهول
ة أزهار. أسرة سونغ.

وحة ٣٣٤. مدرسة الفنان ◀
ي - لنْغ. أزهار اللوتس.
لوان على الورق. تفصيل
من لفيفة مصوَّرة. القرن
١٣ - ١٤ متحف الفنون
الشرقية بكولونيا.

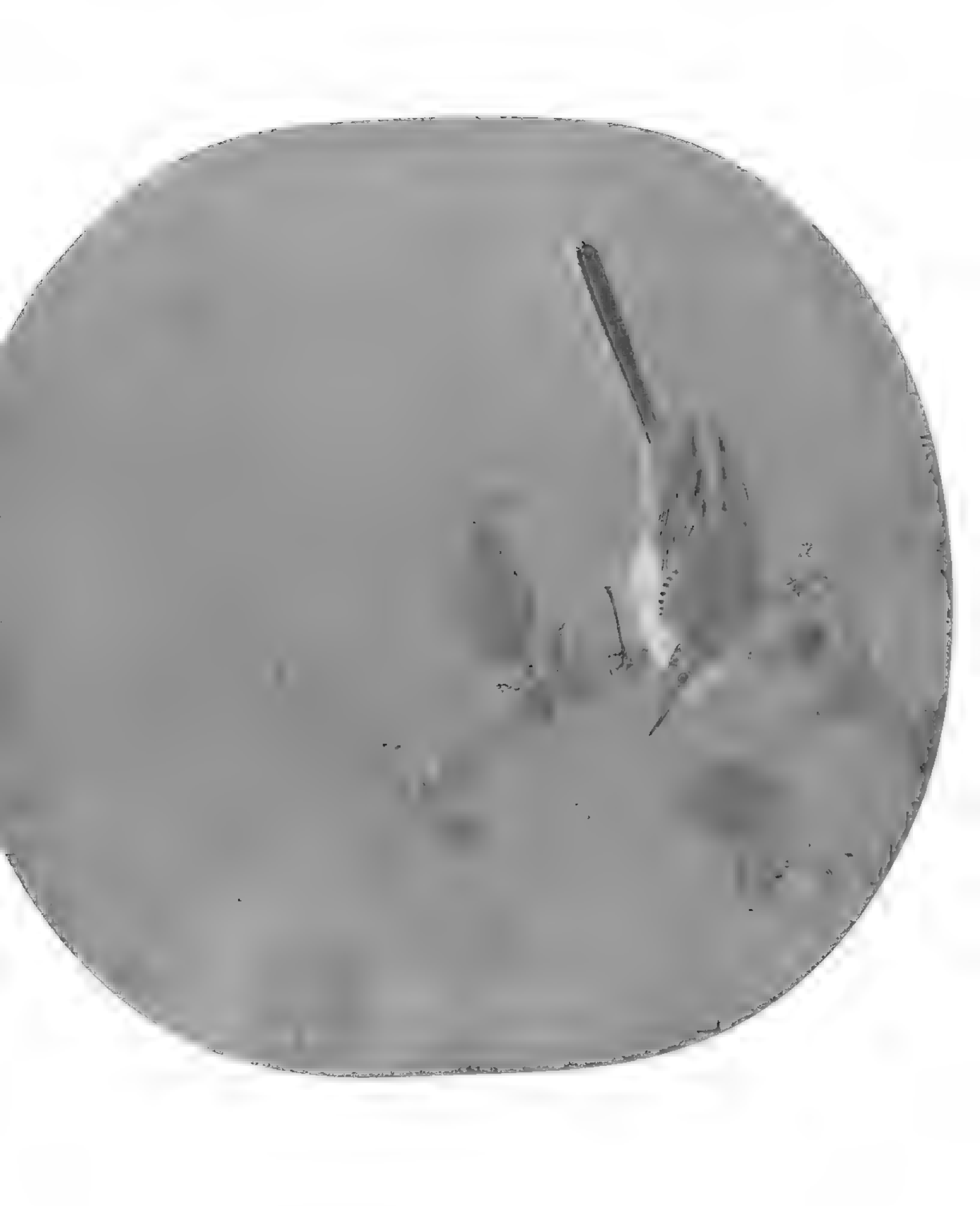
حة ٣٣٥. فنان مجهول
رٌ ناضج في انتظار الطير.
رة سونغ. «مضمَ مختارات
ي صور الأسرات الأربع»



لوحة ٣٣٦. فنان مجهول. طائر جارح يرصد فريسته فوق غصن شجرة. أسرة سونغ.
«مضمّ صور المراوح اليدوية».



لوحة ٣٣٧. فنان مجهول طاوُوسان بين أشجار البرقوق وقصبات البامبو أسرة سونغ. «مضمّ الصور المشهورة في جميع العصور».



لوحة ٣٣٨. الفنان شوي تشون تَو: نباتات وأعشاب مائية حمراء اللون لاذعة المذاق، تُستخرج منها العقاقير. أسرة سونغ. «مضمّ صور المراوح اليدويّة».



لوحة ٣٣٩. فنان مجهول. عصفوران يجثمان فوق أغصان شجر البرقوق وأعواد البامبو. أسرة سونغ
«مضمّ مجموعة صور المصوّرين المشهورين في عهد أسرة سونغ».

٨ . مصورو اللتراتي في عهد أسرة سونغ

ظلّت نظرية التصوير الصينيّة التقليدية التي طال الحديث عنها في الفصول السابقة هي السائدة بلا منازع حتى النصف الثاني من القرن الحادي عشر. وهي النظرية القائلة بأن تصوير أي شخص أو أي منظر طبيعي ينبغي أن يستدعي أو يُثير في دهن مَنْ يُشاهدها مشاعر مقاربة للمشاعر التي تُثيرها رؤية المشهد نفسه. غير أن بعض العلماء المُهتمّين بأمور التصوير انبروا يُندّدون بهذه النظرية نظراً لقصورها عن التعبير عن جوهر المشهد ومضامينه الجوّانية. ومن هنا انبثقت نظرية جديدة تكفُلُ تحقيق هذا الغرض ظهرت على أيدي مجموعة من المثقّفين المتبحّرين في العلم التفّت حول الشاعر العظيم والأديب المرموق والسياسي الأريب والخطّاط المحسّن والمصوّر البارز «سُو ـ شَهْ» (١٠٣٦ ـ ١١٠١) الشهير باسم «سُو ـ طُونغ پو». وكان هو ورفاقه ينتمون إلى طبقة الأدباء «اللتراتي» الذين سخّروا جهودهم لخدمة البيروقراطية الإدارية ودراسة الكلاسيكيّات والتأليف في شتّى ميادين الآداب والموسيقى إلى غير ذلك من الأمور التي تشغل أذهان المثقّفين، كما اعتادوا مزاولة الرسم والتصوير في أوقات فراغهم ومناقشة نظريات التصوير وأساليبه وإعداد الدراسات والأبحاث بشأنها. وعُرفت مدرسة التصوير التي أنشأتها ـ كما قدّمت ـ باسم «ونْ ـ جِنْ ـ خُوا» (مدرسة تصوير طبقة اللّتراتي) (١٠).

* * *

موجز القول: إن ثمة سمتيْن تطبعان نظرية التصوير في عهد أسرة سونغ: الأولى هي المتأثّرة بالمفهوم «العقلاني» الذي نادى به فلاسفة الكونفوشيوسيّة الحديثة والقاضي بأهمية التفات مصوّري أسرة سونغ إلى «المطق» وراء كل عمل مصوّر. ولم يكتفوا بضرورة أن يُحيط الفنان بالقوانين الطبيعية التي تحكم العالم المادي فحسب، بل شدّدوا أيضا على أهمية قيام الفنان بدراسة الظواهر البرّانيّة والجُوّانيّة للموضوع الذي يتناوله قبل الشروع في تصويره. وبهذا المنطق وحده يتسنّى للمصوّر الجَمْع بين الواقعية بمفهومها المجرّد من الهوى وبين الواقعيّة بمفهوم التغيرات الطارئة كي يبدو الشّكل المصوّر «معبّرًا» أكثر منه «مُحاكيا». أما السّمة الثانية فهي تزايد أعداد المصوِّرين بين طبقة اللتراتي. وإذ كان أغلب النُقّاد منْ هذه الطبقة قد انحازوا بصفة مستديمة إلى صفّ الموهبة الفطرية للفنان لا تلك التي يكتسبها بالممارسة والمِران، فقد أدّى بهم هذا الميْل إلى التعالي على طبقة المصوِّرين المحترفين إيمانا منهم بأن الموهبة غريزيةٌ لا تُكتسب وليس غير فئة اللتراتي وحدها هي التي تمتلك هذه الموهبة. فقد يستطيع الفنان المُمارس المتميّز أن يُصوِّر موضوعا ما ويُحاكيه سطحيا، إلاّ أن الأمر يستلزم فنانًا غزير المعرفة واسع الثقافة كي يسجّل جوهره.

على أنه من الإنصاف أيضا الاعتراف بأن أعظم الإنجازات المُصوَّرة في عهد أسرة «سونغ» جاءت إلى حدٍّ كبير على أيدي المصوِّرين المحترفين الذين ظهروا من بين أفراد الشعب، ومن هنا وقع اختيار البلاط على أعداد غفيرة منهم لتعيينهم بالأكاديمية الإمبراطورية للفنون نظير ما قدّموه من إنجازات متميّزة. وما إن كفّ مصوّرو اللتراتي عن تعاليهم وانبروا يتعاونون مع كبار المصوِّرين المحترفين ويتبادلون معهم الخبرات حتى أفاد الطرفان وانطلق مستوى الخَلْق الفني نحو أَسْمَى القمم. ولا تغيب عنّا بطبيعة الحال الخلفيّة الكونفوشيوسيّة التي تستند إليها طبقة اللتراتي؛ فلقد كان الشّعر والموسيقى والخط المُحسَّن في التعاليم الكونفوشيوسيّة هي الوسائل التي تُجسِّم أفكارهم ومشاعرهم التي يتطلّعون إلى نشرها وتلقينها للناس. ومن هنا استغلّت هذه الطبقة من المصوِّرين المتفرِّدين «الطّليقة من القيود» أساليبها المُستَحدثة غير المألوفة لفتح الطريق أمام فن التصوير لتحقيق ما كانوا يَصبُّون إليه، مُنادين بأن قيمة التصوير تعكس سمات الفنان الذاتيّة، وأن محتواها التعبيري نابع من مُخيِّلة الفنان وليس له بالضرورة علاقة بأي شيء آخر أو بما قد يستشعره المُشاهد، لأن قيمة الصورة لا تتوقّف على مُشابَهتها

لأيٍّ من عناصر الطبيعة التي هي مجرّد مادة خام مطلوب تحويلها إلى مُصطلح فني. ويكشف هذا التحوّل، وكذا طبيعة الخطوط والأشكال التي تُنْشئها الفرشاة، عن شخصية الفنان القائم بالتصوير وعن حالته المزاجية وما يعتمل في وجدانه وقت استغراقه في التَصوير. أمّا مَنْ ينظرون إلى التصوير بحُسبانه «محاكاة» ـ كما يقول الفنان «**سُو ـ طُونْغ ـ پُو**» ـ فأوْلَى بنا أن نُدْرِجَهم في مصافّ الأطفال!

ولم يستخدم فنانو «اللتراتي» في صورهم غير المداد، وإن أضاف بعضهم ابتكارات خاصة إلى فن التصوير خرجت بهم أحيانا عن المألوف. ولا غرو فقد كانوا يصوِّرون لوحاتهم لأنفسهم ولأصحابهم ورفاقهم ويهبُونها هدايا رافضين أن ينالوا عنها أجرًا مُسْتَنكفين عرضَها للبيع.

* * *

وعلى حين تخصّص «**چانغ زاو**» خلال عهد «أسرة طانغ» في تصوير أشجار الصنوبر المهيبة، تخصّص «**سُو ـ شِي**» خلال عهد «الأسرات الخمس» في تصوير الأزهار والطيور مع استخدام المداد الأسود لرسم الخطوط الحاضنة قبل إضافة الألوان. وبالرغم من أن كلا منهما قد استخدم تقنيّة خاصة به وابتكر أسلوبا مختلفا عمّا هو معهود، فلا يسعنا إلا تصنيفهما بوصفهما نموذجًا لمصوّري اللتراتي آنذاك. وقد ظهرت نماذج مصوّري اللتراتي خلال عهد أسرة «سونغ» على أيدي «**ونْ ـ تُونغ**» (١٠١٨ ـ ١٠٧٩)، و«**سُو ـ شِي**» (١٠٣٦ ـ ١١٠١)، و«**مِي ـ فُو**» و«**وانْغ ـ شِي چِي**» (١٠٩٧ ـ ١١٦٩). وكان معظمهم مُتضلّعين في الشعر والأدب ويشغلون مناصب حكومية، كما برعوا في الوقت نفسه في الكتابة الخطّية المحسّنة وفن التصوير. وكان «**يانْغ ـ وُو چيُو**» هو الوحيد من بينهم الذي لم يلتحق بأي وظيفة رسمية قانعًا بتصوير أشجار البرقوق، مؤمنًا بأن زهرة البرقوق دون غيرها هي رمز الطهارة والاستقامة والكمال.

وقد اجتمع رأي جميع مصوِّري اللتراتي على أمور ثلاثة هي: أفضليّة اختيار الموضوعات البسيطة لتصويرها تعبيرًا عن مبادئهم التي لا يحيدُون عنها، ثم أهمية التعليق الأدبي والفني على إنجازاتهم تأييدًا للأفكار التي تنطوي عليها التصاوير، فضلاً عن أن الكتابة الخطّية المحسّنة تُعدّ وسيلة أخرى لتأكيد المعنى المراد من التصوير.. وثالث هذه الأمور هي «الأفكار» التي تَشْغلُ بالهم ويرومون التعبير عنها دون اكتراث بالمشابهة بين الصورة والأصل المنقولة عنه. وهكذا كان مصوّرو اللتراتي يتطلّعون إلى الإعراب عن هويّتهم الروحية وعن الجمال المُنبثق عن جوهر الموضوع المتناوَل أكثر ممّا هو عن محاكاته.

النباتات الأربعة العريقة

ومن هنا لم يكن غريبا أن يقع اختيار مصوِّري اللتراتي على عناصر أربعة غدت موضع اهتمامهم هي: شجرة البرقوق وزهرة الأورْكيديه (السَّحلبية) وزهرة الكريزانتيمَمْ (الأراولّة) وقصبات البامبو، فلقد كانوا يعدُّون أشجار البرقوق والخوخ والمشمش أقوى الأشجار قاطبة لتحدّيها زمهرير برد الشتاء القارس طارحةً أزهارها في مطالع الربيع. أما زهرة الأوركيديه الأنيقة الفوّاحة فشأنها شأن الناسك المعتزل في دروب الجبال النائية لا تأبه كثيرا برأي الناس فيها. وبينما تظلُّ قصبات البامبو محتفظةً باخضرارها على مدار العام فلا تطْرَح أوراقها قط حتى في أثناء فصل الشتاء بل تنتصبُ شامخةً وثّابة في صلابة واعتداد، تقاوم زهرة الكريزانتيمَمْ صراوة الجليد وتُونعُ في الخريف. ومن هنا أطلق الصينيّون على هذه النباتات الأربعة اسم «**النباتات الأربعة العريقة**»، ولا عَجَبَ فهي المعبّرة عن المثل الأعلى الذي يتشوّف إليه مصوِّرو اللتراتي.

وقد تخصّص الفنّانان «**ونْ ـ تُونْغ**» و«**سُو ـ شِي**» في تصوير عيدان البامبو، وكانت تجمع بينهما صداقة وطيدة إلى أن لَقِيَ ونْ ـ تونغ ربّه، فإذا سُو ـ شي يرثي صديقه بقوله: «كان ونْ ـ تونغ يتمثّل نوعيّة قصبة البامبو

التي يتوق إلى رسمها في ذهنه تماما قبل الإقدام على رسمها، كما كانت قصبة البامبو التي يصورّها - حتى إذا لم يتجاوز ارتفعها مترًا - تحتشد بطاقة وحيويّة بلا حدود تكاد تدفعها مُحلّقةً بضعة فراسخ في السماء»! ثم يقول عن نفسه إنه إذا شرع في رسم أعواد البامبو فلا تتوقّف يده قط حتى لا تفقد القصبة التي يرسمها قدراً من طاقتها وحيويّتها. وعُرف عن سُو - شي أيضا استخدامه أحيانا للمداد الأحمر لرسم قصبات البامبو. ويقضي العُرف بين أفراد اللتراتي بأن المصوّر المُبدِع لا يكون فنان بحق إذا رسم موضوعه صورة طبق الأصل لما ينقل عنه، لأن أهمّ ما يعنيه هو استقطار جوهره ومضمونه، فـ «الشكل» ما هو إلاّ مجرد وسيلة للتعبير عن «الجوهر».

أمّا «**زاوْ - منِغ چيان**» (١١٩٩ - ١٢٩٥) فكان قاضيا عاش في ظل أسرة سونغ الجنوبية، إلاّ أنه بالإضافة إلى مسيرته في خدمة العدالة انصرف إلى تصوير أزهار النرجس بصفة خاصة وأزهار البرقوق والكَرَز والخوخ والمشمش والأوركيديه وعيدان البامبو والصحور. ومع أن زهرة النرجس لم يجئ ذكرها ضمن «**النباتات الأربعة العريقة**»، إلا أنها تنمو على أسطح مياه موسم الربيع ذات الصّفاء البلّلوري وتطرح أزهارا عاطرة حتى أطلق عليها اسم «ملاك الجنّة»، ومن ثم أقْبلَ معظم فناني اللتراتي على تصويرها. وثمة قصة طريفة يتداولها الصّينيُّون عن الفنان «**زاوْ - منِغ چيان**» الذي كان قد ظفر بعد عناء باقتناء نسخة من ديوان «**جوسق الأورْكيديه**» دوّنها بخطّه الفنان الشهير «**وانْغ - شي - چي**» في عهد أسرة «چين» الشرقية. وحرص على أن يصطحب معه تلك النسخة الثمينة في إحدى رحلاته النهرية، غير أن القارب ما لبث أن ترنّح مع هبوب عاصفة مفاجئة وانقلب بركّابه، فاندفع الأهالي لإنقاذه، فإذا هو يستقبلهم رافعا حافظة بيديْه فوق رأسه مُردّدا: «لا تَجْزعوا.. فجوسق الأوْركيديه في أمان». واعتاد القوم ترديد هذه القصة للتدليل على أن هذا الفنان كان أشدّ حرصا على تحفة خطّية نادرة من حرصه على سلامته الشخصيّة.

٩ - التصوير بالمداد الأسود

سواد الفحم خيرٌ من أي صبغ، لأنه يأبى أن يعلُوه صبغٌ آخر غيره.

شكسبير «تيتُوس أندرونيكُوس»

نشأة التصوير بالمداد الأسود

نشأ التصوير بالمداد الأسود أول ما نشأ في الصين، ثم انتقل بعد ذلك إلى اليابان حيث تحوّل إلى أسلوب قومي بفضل مقدرة اليابانيّين على الاستيعاب والتمثّل. ومن المُسلَّم به أنه كلما كان التصوير معبّرا عن جوهر الموضوع ارتفعت قيمته، ومن هنا كان على الفنان بذل كل ما بوسعه حتى يبدو تصويره أقرب ما يكون إلى جوهر الموضوع المصوَّر. وقديما قال «هسييه ـ هُو» أحد نُقّاد الفن في عصر الأسرات الخمس الصينيّة: «يكمنُ جوهر التصوير في القدرة على بثّ الحياة فيه وكأنه كائن حيّ». وبناء على ذلك يكون التصوير الجدير بالتقدير حقًا هو ذلك الذي يبثّ الحيويّة في بنائه الفني، إذ لا يكفي مجرد نقل الشكل الخارجي للموضوع بحدافيره حتى يُعدّ ذلك تصويرًا له، بل ينبغي إبراز ما ينبض به الموضوع من حياة. ومن هنا كانت أولى متطلّبات هذا النوع من التصوير هو قدرة الفنان على الغوْص بكل كيانه ومَلَكَاته في جوهر موضوعه المصوَّر كي يتسنّى له الارتقاء بلوحته من مجرد نقل الشّكل الظّاهري للموضوع إلى نقل مضمونه.

وكانت الأدوات المُستخدمة في هذا النوع من التصوير ـ وكذا في الكتابة الخطّية ـ من ورق وفُرش ومداد كفيلةً بالتعبير عن روح الفنان ومشاعره، بحيث يستطيع بعد «غَمْسَة» واحدة من فُرشاته في المداد أن يصوِّر من خلال خطوط المداد الأسود ودرجاته أرقّ خلجات روحه ومشاعره، كما كان بوسعه من خلال لمسات فرشاته السريعة واندفاعات خطوطه المتدفّقة وانحناءاتها ونبضات المداد الأسود الداكن والفاتح المُنساب من فرشاته تنويع مفردات لوحته، فإذا التصوير بالمداد الصيني الأسود يغدو أرقى شأنا من التصاوير ذات الألوان الزخرفية الزّاهية.

وعلى حين يتّفق الشرق والغرب على أن «الشّكل» و«اللّون» هما أساس فن التصوير، فإن التصاوير الشرق آسيوية تقتضي مرانًا شاقا على رسم خطوطها التي تتطلّب رقّة متناهية، فُربَّ لمسة فرشاة فيّاضة خاطفة واحدة تكشف عن موهبة لفنان مغمور، أو ربما عن أدقّ أسرار الحياة. ثم هناك أيضا براعة الفنان في التعبير بـ «الأطياف» الدّقيقة الرّهيفة للمداد الأسود الداكن والفاتح التي يُطلقُ عليها الصينيّون اسم «الأطياف الخمسة للمداد الأسود». وهو ما يتبيّن معه للمُشاهد إذا ما عقد المقارنة بين واقعية التصوير بالألوان وبين بساطة التصوير بالمداد الأحادي اللون أن الأخير هو أنْقَى نماذج التصوير وأشدّها تأثيرا لما يتميّز به من احتشام في الوقت الذي تتيه فيه اللوحة الملونة الباهرة بتبرّجها اللوني.

وإذا كان إبراز الأشياء في صورة أجمل من واقعها هو أحد أهداف التصوير، فإن «التنويع» هو أحد أساليب «التجميل» الفنيّة. وأعني بالتنويع تجنّب التكرار والتداخل، ثم الغوْص في جوهر الموضوع واستبعاد العناصر الدخيلة لبلوغ الإبداع الجمالي. فإذا شئنا على سبيل المثال أن نرسم مشهداً يضمّ جَبَلَيْن فلا يجوز رسمهما متشابهيْن كما يَبْدُوَان في الطبيعة، بل يكون من الأفضل إضفاء قدر من التنويع بينهما حتى تبدو اللوحة أبهى جمالاً وأشدّ تأثيراً. ويسري المبدأ نفسه على الأشجار والوَرْد والأزهار إذا تشابهت، فبينما قد يرسمها الفنان العادي بالمواجهة، يُصوّرها الفنان المُبدع من جميع الزوايا مواجهةً وجانبيّة ومُستدبرَة، وهذا هو المقصود بضرورة التنويع. وإذ كانت بساطة أسلوب التصوير بالمداد وعمق تأثيره مواكبيْن كل المواكبة لتعاليم مذهب تشان، فمن الإنصاف الاعتراف بأن مردّ التطور المضطرد الذي لحق أسلوب التصوير بالمداد الأسود هو نتيجة حتميّة للتأثر العميق بفلسفة كهنة تشان البوذيّين القائمة على العُمق والبساطة، الأمر الذي يكشف عن القيمة الروحية لهذا الأسلوب الفني.

وكان أسلوب «التصوير بالمداد» في الأصل أسلوبا بسيطا استُخدم أوّل ما استُخدم قديما بالصين لرسم العجالات التخطيطية، ثم ناله التطوير حتى رسخت أصوله واستقر. وبعد وصوله إلى اليابان ـ منذ حقبة «نارا»، مرورا بحقبة «هيْ ـ آن» ثم حقبة «كاماكورا» ـ بلغَ أن يكون أسلوبا يابانيا قائما بذاته. وهكذا أخذ اليابانيون عن الصين تقنيّة تصوير الخطوط والتظليل بالمداد الأسود فوق مُسطّح أبيض ودَعوه «سُومي ـ إهّ»، وما لبثوا أن أضافوا أطياف اللون الأحادي المتدرّجة والمتموّجة.. ثم الألوان في مرحلة لاحقة. وتطوّرت التقنيّة لتَغْدُو تقنيّة يابنيّة بحتة جنبا إلى جنب مع أسلوب التصوير القومي «ياماتو ـ إهْ»، وأطلقوا عليها اسم تقنيّة «سُو ـ إيبُوكُو ـ حَا» التي ازداد خلالها اهتمام الفنانين بالتعبير عن القيم الروحية التي ينطوي عليها مذهب زنْ.

الخط والفراغ في التصوير بالمداد

وتنبع روح التصوير بالمداد الأسود من مقدرة الفنان التلقائية على الإحاطة الشاملة الدقيقة بالموضوع المصوَّر دون أن يترك شيئا للمصادفة. ومن هذا المُنطلق نُدرك أن لوحة فن التصوير بالمداد المُتقنة مثلما تتميّز بالدّقة والرّصانة، تتّصف في الوقت نفسه بالبساطة المُعجزة وبمظهرها غير المُكتمل إذا ما قورنت بلوحات التصوير الأوربيّة التي يكاد الرسم يَشْغلُ فراغها بالكامل. وتسري هذه القاعدة على جميع التصاوير بالمداد بعُنْصريْها الأساسيّيْن: الخط والفراغ اللّذيْن يُحدِّدُ كلٌّ منهما الآخر. ولمّا كانت لمسة الفرشاة لا تَبين إلاّ إذا شكّلت حولها فراغًا، كان لا مناص أمام الفنان من التفكير في لمسة الفرشاة والفراغ المطوِّق لها في آنَ معا بحُسبانهما وحدة متكاملة، فمثلما يُصَمَّم كلٌّ خط في تقنية التصوير بالمداد بهدف معيّن، كذلك ينبغي توظيف الفراغ من حوله بهدف هو الآخر. ومن هنا يصبح لكل خط أهميّته التي تقتضي الإعداد له بعناية فائقة، على أن تُوازَنْ العلاقة بين الموضوع المصوَّر والفراغ بدقة متناهية.

العُجالة التخطيطيّة الذهنيّة المُتَخيَلَة

وإلى جوار أهمية امتلاك الفنان لناصية التقنية، تأتي المقدرة على التخيّل الذهني لتكوينه الفنّي المنشود قبل أن تمسّ فرشاته سطح الورق، لأن التمثّل الذهني هو الخطوة الأولى للوقوف على جوهر الموضوع المنشود، على حين يأتي التصوير الفعلي بالمداد الأسود فوق سطح الورق باعتباره خطوة أخيرة في سلسلة الخُطَى، إذ يتعذّر على الفنان إجراء أي تغيير أو تعديل في تكوينه الفني إذا ما مسَّت الفرشاة سطح الورق. ومن هنا ينبغي على فنان التصوير بالمداد أن يُدير في مخيّلته سلفًا جميع التفاصيل الأساسية والثانوية لتصميمه إلى أن يتحدّد أمامه الشكل المُصَفَّى الخالي من الشوائب لمشروعه الفني. وهكذا تُصبح «العجالة التخطيطية الذهنية المُتخيَّلة» إحدى أسرار تقنيّات فن التصوير الصيني والياباني المخالفة للتقنيّات الأوربية القائمة على رسم الخطوط وعلى إمكان مَحْوها. ولقد ينطوي خطٌّ مُفْرد في تقنية التصوير بالمداد على عشرات العجالات التخطيطيّة الذهنيَّة المتخيَّلة، فضلاً عن التحديد المُسْبق لأحجام مفردات التكوين الفني وسياق إيقاعها ومدى ما تنبض به من حيويّة. ومن هذا المنطلق يتعيّن على فنان «التصوير بالمداد» إذا تطلّع إلى تحقيق الكمال في خطوطه استنفار طاقاته الإبداعية المكنونة كافةً. فإذا خطر ببال الفنان أن يرسم طائرا محلّقا ـ على سبيل المثال ـ كان عليه تَمثُّل الإحساس بإيقاع تجربة التحليق ذاته من بدايتها إلى نهايتها حتى ينبض رسمه بحيويّتها. ويسري مبدأ التخيّل الذهني بالمثل على عنصر «اللون» الذي يتولّى الفنان اختزاله إلى درجات أحاديَّة اللون من «الأسود ومُشتقّاته» وكذا على عنصر «الفراغ الأبيض» بما يكفل لتقنيّة التصوير بالمداد التعبير عن سماته الجوهرية. ويُلْقي فن التصوير بالمداد على كاهل المُشاهد هو الآخر عبءَ الاستعانة بخياله إلى أبعد مدى حتى يقْوَى على إدراك اللون الذي ينشده الفنان بالحدْسِ والَفطرة. وعادة ما

يُضيفُ فنان التصوير بالمداد بعض الإيماءات البصريّة بقصد إثارة مخيِّلة المُشاهد وترشيد استجاباته الانفعالية لملاحقة مقاصده. ومن هنا كان الطابع المميَّز للتصوير بالمداد الصيني ومصدر روعته وجماله الرصين الهادئ هو الانضباط الذهني المُلحّ للفنان وامتلاكه ناصية تقنيّته وعمق إحساسه بالتأثير المتبادل بين المساحة المرسومة والفراغ من حولها.

ومثلما يقوم فن التصوير بالمداد على التبايُن بين سواد المداد وبياض صفحة الورق، يتمّ التعبير عمّا تنطوي عليه المساحات المُغطّاة بالمداد من روعة وجمال من خلال تقنية التظليل[٦٧] وانسياب المداد الأسود، حيث يرقّ فيتخفّف إلى اللون الرمادي ثم إلى ما هو أدنى من الأطياف الرماديّة المتدرّجة حتى يبلغ أقصى درجات الشفافية، على حين تُسهم الفراغات البيضاء الخالية من الرسوم إسهاما ملحوظا في الأثر العام للصورة، نظرا لأن اللون الأبيض يحتفظ «بالقيمة اللّمسية» الطبيعيّة للورق لخلوّه من الألوان، على العكس من البياض المعهود في التصوير الأوربي. ومن هنا لا يجوز اعتبار المساحات البيضاء في التصوير بالمداد الأسود مجرّد فراغات، بل هي في الحقيقة وسيلة تعبير إضافية تُشكِّل جانبًا أساسيا من بُنْية اللوحة، شأنها شأن المداد الأسود الذي يُشكّل التصميم الفني، لأن هذه المساحات البيضاء هي التي تُعبّر عن المياه والوديان والسُّحب والجليد وما شابهها. ولذلك كان من الأهميّة بمكان بثّ قدر من الحيويّة على هذه المساحات البيضاء باعتبارها إحدى الخصائص المتميّزة وغير المألوفة التي ينفرد بها التصوير بالمداد.

ونحن إذا ما تأمّلنا رسوم كبار الفنانين الصينيّين الذين ذاع صيتهم في مجال التصوير بالمداد، استرعى انتباهنا غزارة المساحات البيضاء التي تُشكِّل السماوات والجبال والغابات والبحار، فضلاً عن أنها تُحدّد أيّ فصول السنة وأيّ وقت من أوقات النهار تُمثّلها اللوحة، بل قد يستعيد المُشاهد أحيانا من خلالها أصداء حرير المياه، وصرير الريح العاصفة، وحركة الدِّيَم حاملة الغيْث، وهديل الحمام، ونعيق البُوم، ونباح الكلاب، ومواء القطط، وصفير النّسور، وزئير الأسود، وصوت تساقط نُدف الثلج، وتَمْتمة الغابات، بل.. وأصوات الصّمت المُخيِّم.

الاستخدام الحذر للألوان في تقنية التصوير بالمداد الأسود

وبالرغم من تسليمنا بأن انسياب المداد فوق سطح الورق هو ما يكفل للرقعة البيضاء تحقيق الأثر المنشود، فإن تحديد مساحة الفراغ الأبيض هو أحد الخيارات الصّعبة والدقيقة التي تشغل بال فنان التصوير بالمداد عادة. وإذا كان التصوير بالمداد هو الوسيلة المُثلى للتعبير عن هذه التقنيّة، فإن هذا لا يحُولُ دون استخدام الألوان أحيانا ولكن بحساب مدروس. وعادة ما يُدرك الفنان المُسْرف في استخدام الألوان أن جمال اللون الأسود يفوق كثيرا استخدام الألوان المُتعدّدة، فإذا ما بلغ الفنان هذه الدَّرجة من الوعيْ يكون قد وضع قدميْه على بداية الطريق المؤدي إلى إدراك سرّ الاقتصاد في استخدام الألوان. فإذا شئْنا تصوير زهرة الكاميليا الحمراء بعد ازدهارها ـ على سبيل المثال ـ فلن يكون أمامنا سوى استخدام اللون الأحمر للتعبير عن جمالها، ولكن لا يصحّ استخدام أكثر من لون واحد إلى جوار اللون الأسود لرسم الأغصان والأوراق والمُتُك (أعضاء التذكير) والمَياسم (أعضاء التأنيث) لأنه سيكون من فساد الذوق استخدام اللون الأخضر في رسمها. والأساس في مثل هذه الأحوال هو عدم جواز استخدام أكثر من لون واحد إضافي إلى اللون الأسود.

أما إذا كان المطلوب رسم واد يَشُقُّ طريقه بين جبليْن خلال فصل الخريف مثلا، فلن يكون لهذا المشهد أي قيمة إذا اقتصرنا على استخدام اللونَ الأسود وحده، وذلك لانفراد موسم الخريف دون بقية فصول السنة في الصين واليابان بألوانه المتنوِّعة الجذّابة مثل أوراق الأشجار الصفراء الباهتة والحمراء القانية، ومن هنا لا يجد الفنان مفرّا من استخدام ألوان الخريف الزاهية للتعبير عن مثل هذه المفاتن فوق سطح الورق. موجز القول: إنه إذا كان

الأصل في مجال التصوير بالمداد الأسود هو التقتير في استخدام الألوان، فإن ثمة موضوعات بعيْنها تتطلّب تجاوز هذه القاعدة دون أن يغيب عن بالنا لحظة أن استخدام الألوان في تقنية التصوير بالمداد الأسود هو خيار غير مرغوب فيه إلاّ في الحالات النادرة.

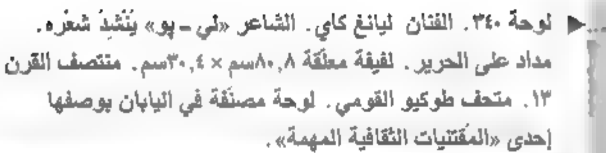
الفنان ليانغ. كاي

وثمة مقولة صينيّة قديمة تدلّل على قيمة الخط في تقنية التصوير بالمداد الأسود، مؤدّاها أنه ليس بالضرورة أن يكون المداد الأسود الداكن دوْما قويا. كما أنه ليس بالضرورة أن يكون المداد الأسود الخافت دوْما ضعيفا. ويصف الشاعر الصيني «لي ـ پو» أسلوب الفرشاة مخفَّفة اللون بقوله: «تبدأ لمسات الفرشاة غليظة، ثم تتدرّج برقّة ودقّة حتى تنتهي إلى خفوت تام يَقْرُبُ من التلاشي. كذلك قد تنتهجُ نهجا عكسيا يبدأ من الرقّة والدقّة منتهيا بالغلظة».

ونُشاهَد في پورتريه «الشاعر لي ـ پُو يُنْشدُ شعْرَه» للفنان **ليانْغ ـ كايْ (لوحة ٣٤٠)** رجلاً في منتصف العمر، بدينا إلى حَدٍّ ما، مستقيم القامة وهو يسيرَ الهُوَيْنَى في مناخ تأمّلي تكتنفه الظُّلمة، وقد ارتفعت قامته في تحدٍّ واضح وانفرجت شفتاه وتدلّت لحيته المدبّبة مُرَدِّدَةً خُصلة شعره المتدلّية من مؤخّرة رأسه، على حين اتخذ بدنه المُتّجه يمينًا شكلاً بيضاويا منتظمًا ينتهي من ناحية اليسار بذيل الرّداء الذي لا يَسْلم من أثر احتكاكه بالأرض!!... قسوةٌ درامية تؤكد التناقض بين الطرفيْن المتباعديْن: الطّرف الفوقاني والطرف التحتاني. يقع هذا كلّه دون أن يستبعد المصورِّ تحريك فرشاته في أثناء رحلتها الرأسية، فيضغط عليها تارة ويتخفّف تارة أخرى في حركة شبه راقصة، فإذا هذا التلاعب يُسفرُ عن إيقاع غاية في الذكاء يتأرجَح بين السُّكون والحركة ويكشف عن حساسية أنامل الفنان وهو يجتاز هذه التجربة المثيرة، حيث ينساب الشريط الحاضن للبدن بكثافته وهزاله متحوّلا من حركة شريطيّة إلى حركة خيْطيّة (أو خطّية)، غالبا ما تنتهي بها هذه الرحلة على غرار قفْلة النهاية في المقال الأدبي أو لحظة إسدال الستار فوق خشبة المسرح.

وبينما يستخدم الفنان لمسات الفرشاة القصيرة الدقيقة عند تصوير رأس الشاعر في هذه اللوحة، نراه يلجأ إلى لمسات الفرشاة الديناميكيّة الجريئة لتصوير الجزء العلوي من جسده. وثمة خط مُشابه يُحدّد أماميّة الشخص المرسوم، يبدأ نحيلاً ضعيفًا من تحت الذَّقن منطلقًا إلى أدنى ليكتسب عنفوانه، ثم ينحرفُ بقوة صوب اليسار لتحديد حاشية العباءة، ثم ينفلتُ مندفعا إلى أعلى من جديد لتشكيل طيَّة مُفْردة في الثّوب كي يُنْهي رحلةً خطّية رائعة تُعبّر عن قيمة فنّية عالية. وهكذا تتدرّج لمسة الفرشاة المعبّرة عن ظهر الشاعر من الغلْظة إلى الدقّة والرقّة إلى أن تنتهي إلى الخفوت والتلاشي عند طرفها أسفل الظهر، على حين تنتهج لمسات الفرشاةَ المعبّرة عن صدر الشاعر نهجا عكسيا بادئة من الدّقة منتهيةً بالغلْظة لتُشكّل حاشية العباءة. وجأ الفنان عند التعبير عن الرأس إلى لمسات فرشاة غاية في الرهافة في مقابلة مع قسوة التعبير عن العباءة، مما دفعه إلى الفصل بين الرأس والجسد برسم ياقة العباءة غامراً إيّاها باللون الأسود الغامق، مُخْتتمًا هذا القوْس اللاّفت العجيب.

ويسترعي أنظارنا في هذا الأسلوب التّقني لمدرسة التصوير الصينيّة بالمداد الأسود الخط الغليظ المحدِّد لظهر الشاعر «لي ـ پو» الذي يبدأ من أسفل الرأس غليظًا شديد السّواد، منسابا إلى أسفل، متدرّجا من الغلظة إلى النُّحول حتى يبلغ حاشية العباءة لينحرف إلى اليسار ثم إلى أعلى قُرب منتصف الرداء، لتنتهي رحلته عنَد طرف بالغ الرقّة والدقّة مثل خيط العنكبوت فيذوب في بياض الثوب كأنه لم يكن. وقد تشكّل قُفطان الشاعر من بضع لمسات سريعة بالفرشاة تنوّع سُمكها بتنوّع كثافة المداد المُستخدم حتى عدّ نُقاد الفن هذا الپورتريه الرائع النموذج المثالي لبساطة لمسات الفرشاة.


لوحة ٣٤٠. الفنان ليانغ كاي. الشاعر «لي ـ بو» يُنشِدُ شعْره. مداد على الحرير. لفيفة معلّقة ٨٠,٨سم × ٣٠,٤سم. منتصف القرن ١٣. متحف طوكيو القومي. لوحة مصنّفة في اليابان بوصفها إحدى «المقتنيات الثقافية المهمة».


لوحة ٣٤١. الفنان تِشِهْ منْغ: «الكاهن الأعلى السادس صيّادا للسمك». مداد على الورق. ٩٢,٥سم × ٣١سم. مكتبة «دايْطوكو» التذكارية. مصنّفة في اليابان باعتبارها «تُحفة فنية نادرة».

لوحة «الكاهن الأعلى السادس في طريقه إلى صيد السَمك»

وقد عُني رهبان مذهب «تشان» البوذي (مذهب زنْ في اليابان) بتصوير الكثير من اللوحات المصوَّرة بالمداد الأسود. منها ما يُمثّل الرهبان في أثناء اعتكافهم للتأمّل أو وهُم يضربون في أرض الله الواسعة، ومنها ما يُمثّل بورتريهات لكبارهم وعظمائهم السالفين، ومنها ما يمثّلهم وهم يُمارسون أعمالاً يدويّة مثل تنسيق الحدائق أو صيْد السمك. لقد توسّع أصحاب مذهب «تشان» في معنى «الخلاص» فانطلقوا يتلمّسُونه في أعمال أخرى كفلاحة الأرض أو التجارة أو ممارسة مهنة إضافية. وبين أيدينا لوحة تصورّ أحد كبار كهنة الزنْ ـ وكان يُطلَق عليه اسم «الكاهن الأعلى السادس» ـ وهو في سبيله إلى صيْد السمك. ففي لحظة استسلامية تتبيّنها في (**اللوحة ٣٤١**) نشهد الكاهن الأعلى في هيئة أحد صيّادي السّمك المكافحين وقد تراكمت السّنون فوق كتفيْه في حين يقبض بيده على أداة الصّيد وهي القصبة الطويلة المنتهية بثلاثة خيوط رقيقة هي التي تَعْلَقُ بها السّمكة لحظة وقوعها في الشّرك. ثم تتبدّل الرحلة الوظيفية للشّريط الأسود عند نهاية رقبة الصيّاد ذهابا وإياب مُحْدثةً ذبذبة أو رَعْشة خطّية أو مَوْجيَّة ثقيلة الوطء تنتهي عندها مهمّة الثوب بإيقاعه الحاد والرقيق في آن معا. على حين تحمل

هذا البناء المتداعي قدّما الراهب الصيّاد المكافح من أجل قوت يومه في استسلام قدريّ وادع ساكن سكون الأبد. ويسلك «الخط» هنا مسلكا جدّ مختلف عن نهج لوحة الشاعر «لي ـ پو» السابقة، حيث تبدو لمسات الفرشاة المحدّدة للثوب المُهَلْهَل وقد طغت عليها الفوضويّة المعبّرة عن ظروف هذا الراهب الزاهد. وبالرغم من افتقار خطوط الرسم إلى الحدّة والديناميكيّة على نحو ما عهدناه في لوحة الشاعر «لي ـ پُو»، إلاّ أن القُوى المتحكّمة فيها ونبض اللّمسات الراجفة الطويلة تُضفي على البطريرك الصيّاد الحدّة المنشودة.

وفي كلتا اللوحتين السابقتين يرتدي كلٌّ من الشاعر والكاهن الأعلى صائد السمك رداءً يكسو بدنه أشبه بالعباءة أو القُفطان تتشكّل ثناياه طبْقا لقوالب البدن التشريحيّة مُشكّلةً إيقاعات حركيّة بالغة الروعة.

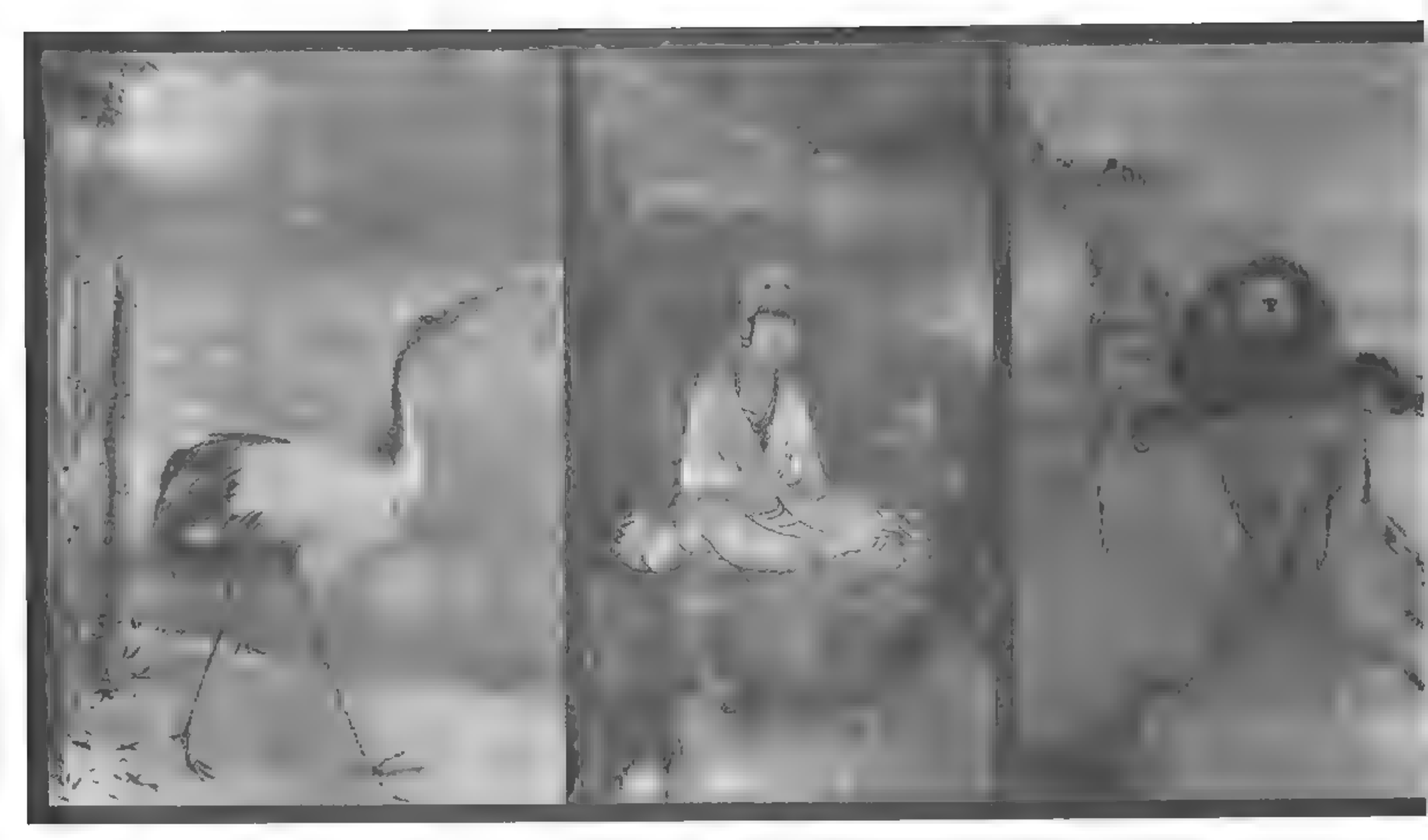
ويتبيّن لنا من تأمل لوحات التصوير بالمداد الأسود بصفة عامة أنه إلى جانب ولع الفنان الصيني بالطبيعة البِكْر وإفراطه في إبراز ما تطوي عليه من جمال ساحر وجلال شاعري ـ سواء في سكونها أو في جيشانها وهيامه بأشجارها وأزهارها وطيْرها وحيوانها ـ إلاّ أنه لم يْغفل قط «محورية الإنسان»، بوصفه سيّد الكون الذي يدور من حوله الوجود بأسْره، فمثّله في مختلف الأوضاع في أثناء الحركة والسكون، وأوْدَع في ثنايا كل وضْعة مُحصِّلة المغزى الذي يَقْصدُه.

المصوِّر مُو ـ تشي

وثمة لوحة ثلاثيّة للفنان «مُو ـ تشي» تعود إلى عهد أسرة «سونج الجنوبية» مرسومة بالمداد والألوان الخافتة فوق نسيج الحرير ومحفوظة بمعبد دايْطُوكُو ـ چي في طوكيو، صنّفتها السلطات اليابانية بوصفها «تُحفة قومية». ويضمّ التكوين الفني البوديساتْڤه «كُوان ـ ين»(٦٨) وطائر الغرنوق وقرديْن (لوحة ٣٤٢)، وتُعدّ هذه اللوحة ثلاثيّة الموضوع مثالاً نموذجيّا للتصوير البوذي بالمداد الأسود على نهج مذهب تشان. وقد جرت العادة أن تحتلّ صورة بوذا في مثل هذه التكوينات الفنيّة الموقع الأوسط الرئيس، تحفُّها من اليمين ومن الشمال صورتا بُوديساتْڤه الشمس وبُوديساتْڤه القمر، غير أن هذا التنسيق المُتدرّج ما لبث أن تراجع مع مرّ الزمن وحلّت مكانه مشاهد الطبيعة أو الأزهار. أما اللوحة التي نعرضها في هذا السِّياق فيتصدّرها پورتريه البُوديساتْڤه «كوان ـ ين» وإلى يمينه صورة طائر الغرنوق وإلى يساره قردان فوق جذع شجرة صنوبر ويبدو البوديساتْڤه «كوان ـ ين» جالسًا فوق قنّة جبل وقد احتشدت لمسات الفرشاة الخفيفة المُتدفّقة الحاضنة لجسد البوديساتْڤه بقُوى روحانية أمام خلفيّة أشدّ قتامة حتى يكاد يُخيَّل إلينا أن ثمة أضواءً تنبعث منها تطغى على ضوء المصباح المحاور لها، كما تُشارك عناصر الخلفيّة بصفة عامة في إضفاء المناخ الروحاني على المشهد، على حين تُسهم الخطوط العامقة في احتواء شخصية كوان ـ ين حتى بدت وكأنها تطفو متألّقة بوهجها خلال الظُّلمة.

وينتصبُ طائر الغرنوق أمام غابة كثيفة من قصبات البامبو بجسده الأبيض الرّشيق الذي تُزيّنه ريشات الجناحيْن مُتقزّحة الألوان، كما يعلو رأسه تاج أحمر، وعلى العكس من واقعية تصوير الطائر تبدو خلفيّة اللوحة مُبْهَمة غير واضحة الدلالة. وتُعدّ غابة البامبو المتلفّعة بالضّباب نموذجا مثاليًا لمقدرة المصوِّر الفائقة على التحكّم في تدرّجات أطياف المداد. وتَلْفتُ أنظارنا بصفة خاصة رهافة حسّ الفنان «مُو ـ تشي» التي تتجلّى في الجزء الأدنى من اللوحة من خلال التباين الحاد بين الفضاء الفسيح الغائم ولمسات الفرشاة التي صوّر بها العُشب وأوراق البامبو المتساقطة.

وتأسرنا صورة القرديْن بقدرة الفنان الفائقة على الإيحاء «بالقيم اللّمسيّة» وإثارة الحسّ اللّمسي لمن يتأمّلها، فيُوهمُ المُشاهدَ بأنه قادرٌ بأعصاب كفّه وأنامله على تحسّس فراء القرد المصوَّر. وهكذا يُوقظ الفنان وَعْي المُشاهد بالقيَم اللّمسيّة، فإذا بنا نستشعر نعومة فراء القرد وخشونة لحاء شجر الصنوبر ووَخْز أوراقه الإبَريّة من خلال



لوحة ٣٤٢. الفنان مُو ـ تشي: اليوديساتفه «كُوان ـ يِنْ» وطائر الغرنوق وقِرْدان. مداد وألوان خافتة على الحرير.
معبد دايطوكُو ـ جِي بطوكيو. لوحة مصنّفة في اليابان بوصفها «تحفة قومية»

استعانة الفنان بتقنيّة «الفرشاة الجافة»(٦٥) التي يستخدم فيها أصابعه لملطخة شُعيْرات الفرشاة بما يُتيح له رسم شعر فروة القرد الكثّة وأوراق شجر الصنوبر الإبريّة، وهو ما يقتضي من المصوِّر قدرا كبيرا من رهافة الحسّ وسرعة التفاعل والتحكّم الذاتي للإيهام ـ كما أسلفت ـ بملمس الفراء الدافئ ودقّة أوراق الصنوبر، متلاعبًا بالعناصر المتباينة بين وَخْز لحاء شجر الصنوبر العتيق المُهترئ وبين رَخَاوة الضّباب من ورائه.

المصوّر لي ـ تشِنْغ

ونلحظُ في خلفيّة لوحة مصوَّرة بأسلوب المداد الأسود للفنان «لي ـ تشِنْغ» من القرن العاشر لمعبد مُشيَّد فوق جبل ذات يوم صاف (**لوحة ٣٤٣**) تهشيرات عمودية وأخرى أفقية بخطوط مرسومة وكأنها بالمسطرة وهو الإجراء المُتّبع عادة في الرسوم المعمارية، على حين صُوِّرت الأشجار وجذوعها وغصونها بلمسات فرشاة تلقائية متحرّرة تتنامَى من عند جذوع الأشجار حتى أطراف الأغصان الدقيقة. وثمة حوار بين نوعيْن من حركة الفرشاة: خطوط الأعمدة بالغة الاستقامة التي تحمل سقف المعبد وخطوط جذوع الأشجار المتعرّجة الراقصة المتموّجة أمام الخلفيّة. ولعل هذا الحوار كان مقصد الفنان، فكما أن للبَشَر سمات فثمة أيضا سمات للأشياء المادية، وهو حوار ينطوي على ما بين عناصر الكوْن من دفء وتواصل.

لوحة ٣٤٣ (صفحة ٣٩٨). الفنان لِي ـ تشِنْغ: معبد فوق الجبل ذات يوم صاف. القرن ١٠.



المصوّر لي - لونْغ - نيينْ

وقد حرص مصوِّرو أكاديمية التصوير في عهد أسرة سونغ الجنوبية على إدغام أو تخفيف أحجام الجبال التي تأخذ في التلاشي شيئًا فشيئا كلما اقتربت من خلفيّة اللوحة. كما نلاحظ العودة إلى الخطوط غير المُحدَّدة وإلى استخدام التهشيرات الضخمة الرّخوة المائعة التي تنحو إلى تداخل بعضها في البعض الآخر بدلاً من أن تكون محدَّدة بوضوح، على نحو ما نشاهد في تفصيل من مشهد طبيعي للفنان «لي - لُونْغ نيين» من القرن الثاني عشر (لوحة ٣٤٤)، حيث نرى في الأمامية قمة جبل داكن ترتفع إلى أعلى، وثمة نظير لها في الخلفيّة تخفّ وتشفّ وتتلاشى في رحاب السماء وكأنها الصّدى يتبدّد في أرجاء الفضاء.



▼ لوحة ٣٤٤. الفنان لي - لُونْغ - نيين: منظر خلوي بمنطقة جبلية. القرن ١٢.

المصوّر ونْ تشنْغ منّغ

ونتبيّن في تفصيل من شجرة صنوبر عتيقة للفنان «ونْ تشنْغ منْغ» (١٤٧٠ ـ ١٥٥٩) حرْص المصوِّر على استعراض «قدراته الفائقة» التي تُعبّر عنها فرشاته (لوحة ٣٤٥)، وعلى التحكّم في الخط المُسْتَشْري في شتّى الاتجاهات بتلقائية ملحوظة، فضلا عن التبايُن بين تفجّر الطاقة وهمس السّكون في مسيرة الخط وارتعاشة الفرشاة وهي تداعب السطح الأملس للورق.

▼ لوحة ٣٤٥. الفنان ونْ ـ تشنغ ـ منْغ (١٤٧٠ ـ ١٥٥٩): شجرة صنوبر عتيقة.



المصوّر تشو ـ تا

وأسوق أخيرا تفصيلا من منظر خلوي للفنان «تشو ـ تا» (١٦٢٥ ـ ١٧٠٥) يُمثّل ذروة جنوح الأدباء والفنانين «المُتفرِّدين» خلال القرن السابع عشر (**لوحة ٣٤٦**). وبالرغم من انتماء هذا الفنان إلى «أسرة مينغ» الإمبراطورية إلا أنها نبذته لشذوذه، فانطلق يحيا حياته البوهيمية المأثورة عنه وتفرّد بأسلوب يشي بشخصية فوضويّة شديدة الاعتداد بنفسها، فإذا به يهجر تقاليد التصوير التي اتّبعها أسلافه باندفاع قلّما نجد له مثيلاً في التصوير بالمداد، فبينما كانت لمسة الفرشاة فيما مضى تُفصح عن نفسها بجرأتها على اقتحام المجهول، نتبيّن في هذه اللوحة «ملمسًا» جديدا شبيها بدقّة الدنتيلا ورقّتها نَستَشفُّه في أرجائها، حتى بتْنا نُقاسم الفنان حاسّته اللمسيّة الخصبة، فينعكسُ هذا الانطباع اللّمسي على أعماق وجدان المُشاهِد وكأنه دغدغة للحواس ذات مذاق شديد الخصوصيّة.

* * *

لقد رسّخ فن «الرسم بالخطوط» ـ الذي ظهر أثناء القرن الثامن وحقّق نهضة كبرى ـ مسارَه بمرور الزمن، فمن خلال الخط الحاضن استطاع المصوِّر التعبير عن الأحجام والأشكال وعمّا ينطوي عليه الموضوع المُصوَّر من حركة، وغدت القُدرة على التحكّم في الفرشاة واستخدامها في رسم الخط المعبّر امتيازًا خاصا بطبقة المثقفين والأدباء المصوّرين (اللتراتي) كما قدّمت. وفي عهد «الأسرات الخمس» وعهد «أسرة سونغ» ابتكر المصوّرون أسلوبا جديدا على النقيض من أسلافهم هو القدرة على بثّ الحيويّة في المنظر دون اللجوء إلى الخطوط المرسومة بالمداد الصيني أو السبيا أو الألوان المائيّة، وذلك من خلال رسم تهشيرات[٦٩] متجاورة متراكبة بطرف الفرشاة المُدبّب لحقها الاهتراءَ بمرور الزمن.

وكم زخرت الجدران المصوَّرة في عهديْ أسرة «طانغ» وأسرة «هان اللاحقة» بالقصص التربويّة والخُلقيّة التي تُسجّل المنجزات الخالدة للوزراء النوابغ والشهداء والمواطنين البرَرَة، وأغلبها قصص بسيطة تحضّ على الفضيلة جاءت تقنيّة تصويرها على مستوى عادي غير متميّز. غير أن الأمر كان شديد الاختلاف مع عهد «أسرة سونغ» التي تضمّنت لوحاتها المصوَّرة لفائف طويلة كما اتّصفت موضوعاتها بالثراء والعُمق ومشاهدها بالانفساح. وشاع وقتذاك تصوير القصص شيوعا جارفًا، وكان جانبٌ منها يتعلّق بفئة المثقفين والأدباء (اللتراتي) وبأسلوب حياتهم اليومية، كما كان أكثرها رواجًا ما كان ذا مغزى سياسي دعائي لأسرة «سُونغ». وخلال الفترة العصيبة لأسرتيْ «سونغ الشمالية والجنوبية»، عندما تعرّض الشّعب للإبادة على أيدي الغزاة الأجانب، استَعَرَ أوار الخلاف بين مشاعر الوطنية والجهاد وبين الإحساس باليأس والإذعان، فشاعت التصاوير الشعبية التي تتناول الأساطير والحكايات الدائرة حول هذا الصراع المدمّر.

لوحة ٣٤٦ (صفحة ٤٠٢). الفنان تشو ـ تا (١٦٢٥ ـ ١٧٠٥): منظر خلوي.



المصوّر فان ـ لونغ

وذاع صيت مصوّر لتراتي آخر خلال ذلك العصر (القرن ١٢) هو الراهب البوذي التشاني «**فان ـ لونغ**» الذي صوّر لفيفة مطويّة بالغة الطول تضم «پورتريهات» للعديد من «الأرَاهطَة» حَواريّي بوذا الذين يُصوَّرون دائما في هيئة كهول معتزلين وسط منظر خلوي مثل الصورة التي نعرضها، حيث يقف «أرْهَاط» وحيدا بالغابة وسط أشجار الصنوبر وقد انتفخ رداؤه الفَضْفَاض بفعل الريح (**لوحة ٣٤٧**) وتقترب منه غزالتان تحملان أزهاراً بين فكّيهما لتقديمها هديّة إليه. واستخدم الفنّان شجرة الصنوبر المقوّسة ـ مثلما هو الحال في لوحة «عالم مستغرق في التأمل تحت شجرة الصفصاف» (**لوحة ٣٠٣**) بمثابة إطار يُردِّد صَدَى مزاج الأرْهاط، لكنه يظلّ مَثل الشاعر في اللوحة الأخرى مُنْقطعا عمّا حوله منطويا على نفسه متأمّلاً في ذاته. ويتبيّن لنا من هذه اللوحة الفريدة وغيرها مدى تأثير الأساليب الفنيّة ـ سواء السابقة أو المُعاصرة ـ على الفنانيْن، وهو ما نلحظه في بناء اللوحة التي تعتمد على الأغصان القَوْسيّة التي تكاد تُوحي بأن العَمليْن لفنان واحد. وتُعْربُ هذه اللوحة أيضا عن المُعتقد الرّاسخ في وجدان المواطن الصيني المؤمن بوحدة الوجود، فإذا الأرْهَاط المستنير الذي بلغ قمة النُّورانيّة والشّفافية يبدو وقد توحَّد مع جذوع الأشجار التي هي أيضا وجه آخر لوحدة الوجود. ويركّز الفنّان المصورٌ هذا المعنى في عبارة تشكيلية غاية في البلاغة تتوسّط اللوحة، خالقا بؤرة تشكيليّة تكشف عن الإدراك الواعي للفنان ونفاذه إلى الحكمة الكامنة وراء هذا الوجود.



لوحة ٣٤٧. الفنان فانْ لونْغ (القرن ١٢): «أرْهَاط» وسط الغابة. مداد على الورق. تفصيل من لفيفة مصوّرة مطويّة. فرير جاليري بواشنطن.



لوحة ٣٤٨. فنان مجهول. بورتريه الحكيم التشاني وُو ـ تشُون. مداد وألوان على الحرير.
تفصيل من لفيفة معلقة (١٢٣٨). معبد طوفوكو ـ جي. كيوتو.

لوحة الراهب وُو ـ تشُون

وثمة كثرة من رهبان عقيدة تشان البوذية ارتبطت بطبقة «اللتراتي» ـ كما قدّمت ـ وأغلبها من المصوّرين الهـواة، ولم يحفظ لنـا الزمـن نموذجًا من إنتاجهـم أو من إنتاج الأجيـال التاليـة باستثناء لفيفة تُعْزى إلى «**فان ـ لونغ**». غير أن وفرة من اللّوحات التي صورّها فنانو الأجيال التالية خلال عهديْ أسرات سونغ الشمالية والجنوبية ويُوان لا تزال محفوظة باليابان منذ أن اصطحبها معهم المُبَشّرُون الصينيُّون بمذهب تشان (مذهب زنْ عند اليابانيين). وكانت مدارس التصوير «التشاني» خلال القرن الثالث عشر تشْغلُ الأديرة المشيّدة في أحضان الجبال حول «هانغ ـ چُو»، وبصفة خاصة دير «ليو ـ تُونْغ ـ سُو» وعلى رأسه الراهب «**مُو ـ تشِي**» تلميذ الراهب «**وُو ـ تشُون**» الذي لا تزال إحدى اللفائف المصوَّرة تحتفظ بصورته الذاتية في كيوتو (**لوحة ٣٤٨**).

١٠. التصوير في عهد أسرة يوان

(١٢٧١ - ١٣٦٨)

توطئة تاريخية

كانت تسودُ الأقاليم الشرقية من آسيا مَوجات من الفوضى والاضطراب، فلم تنْعمْ تلك الربوع بالطّمأنينة يومًا ولم تبسطُ السكينةُ ظلالَها عليها، فلقد كانت الأسرات المتطلّعة إلى الحكم في نزاع مستمر حول الغلبة على السلطان لا تكاد تتبوَّؤه أسرة حتى تثور بها أخرى، والشعب بين هذه وتلك هائج، فريق مجذوب إلى هؤلاء وفريق مجذوب إلى أولئك؛ يَصْلَى بعضُهم شرَّ بعض ويعدُو بعضهم على بعض.

وفيما بين عامي ٩٦٠ ـ ١١٢٧م كانت أسرة «**سونغ**» قد بلغت من الانحلال حالاً أطمعت فيها قبائل «**خطاي**» التي كانت تنزل إلى الجنوب من «**منشوريا**» في إقليم كان يُعرف آنذاك باسم «**لياو**»، ويُعرف الآن باسم «**كوريا**». وما إن غزت قبائل «خطاي» هذا الإقليم حتى أرغموا أسرة «**سونغ**» الحاكمة على النزول لهم عن الأرض المتدة وراء «**سور الصين العظيم**». وحين تم لهم ما أرادوا ضمُّوا تلك الأرض إليهم وأقاموا عليها أسرة منهم تحكمها هي أسرة «**لياو**»، ومعناها في لغتهم «الحديد». ولكن سرعان ما غَشِيت المدنيّة بزخرفها وبَهْرجها تلك الأسرة البُدائية الحاكمة، فانغمست في الملذّات والشهوات وخرجت بها حياة الترف والرفاهية عن حياتها الخَشنة الجافية ففقدت بأسها وطرحت جانبا روحها الحربية، وإذا هي على حال من الخَور والضَّعف تُتيح لخصومها الذين كانوا يتربّصون بها الدوائر أن يثوروا بها.

وفي مقاطعة من مقاطعات «منشوريا» كان ينزل مواطنُو دويلة «**چين**» ـ ومعناها في لغتهم «الذهب» ـ وكانوا يدينون بالولاء لأسرة «لياو» ويخضعون لها، غير أن الترف الذي أفسد على أسرة «لياو» حياتها لم يُفسد على قوم «چين» حياتهم، وعاشوا بَدَاوتهم يستمدّون من خشونتهم قوة ومن حفاظهم على تقاليدهم بأسًا. وأخذ الزمن يسلبُ أسرة «لياو» ويُعطي أسرة «چين»، فإذا هؤلاء أقوياء وإذا أولئك ضعفاء، وهكذا تحوّل المغلوبون غالبين. وأتيح «**لأسرة چين**» أن تستأثر بالسلطان دون «**أسرة لياو**»، وأصبحت صاحبة السيادة في عام ١١٢٥. وكما استكانت أسرة «**سونغ**» الصينية لأسرة «**لياو**» استكانت لأسرة «**چين**» (القرنان ١١، ١٢) فدفعت إليهم الجزية صاغرة كما كانت تدفعها من قبل لأسرة «لياو».

وكان دأب ملوك «لياو» أن يفرضوا الضرائب على مَنْ هُم خارج السور العظيم من بدو. وكان هؤلاء البدو في شَدّ وجَذب مع أولئك الملوك لا يؤدّون إليهم ما فَرضوه عليهم إلا حين يُحسّون منهم قُوة وبأسا، فإذا ما أحسُّوا منهم الضعف والهوان امتنعوا عن أداء ما فرضُوه عليهم، ولا يقفون عند هذه بل كانوا يجاوزونها إلى أخرى أشدَّ هَوْلا فيخرجون مُغيرين على السور العظيم. عندها كان هؤلاء الحكّام لا يجدون بُدّا من استرضائهم، فيُغدقون عليهم الهبات والهدايا من غلال وفضّة وخمر مُعتقة ومنسوجات حريرية لكي يَصرفوهم عن غاراتهم ويأمنوا شرّهم.

وتطلّع الزعيم المغولي «**جنكيز خان**» إلى ذلك الإقليم من الصين الذي تفرض عليه أسرة «لياو» سلطانها يريد أن يضمّه إلى مُلكه. وتلبَّث ينتهز الفرصة للإيقاع بخصمه، ولم تغب تلك الفرصة طويلا إذ لم تكن الحال بين أسرة «سونغ» وأسرة «لياو» مستقرة فكانت لا تهدأ بينهما حرب. وفي غمرة من تلك الغمرات أرسل الإمبراطور الصيني إلى «جنكيز خان» يطلب منه العون، فخفّ إلى عونه وأمدّه بجيش من جُنده على رأسهم «**شيبه نويون**» قائده المحنّك المغوار. وأبلى الجيش المغولي خير البلاء ووطئ أرضا لا عَهد له بها من قبل غنًى وثروة وجاهًا، فأخذَ بمحاسنها ومفاتنها. فلقد كانت الحياة هنا غَيرَ الحياة التي ألفوها في أرضهم، فهذه حياة قد

أخذت بحظ من الحضارة والعلم، وتلك حياة بادية جافية لا تعرف غير القِباب والخيام تُباين الحياة خلف السور العظيم تباينًا تاما.

وعاد الجند من حملتهم تلك يداعب أفئدتهم الكثير مما رأوْا وشاهدوا، يذكرون هذا الخير العميم الذي ينعم به أهل الصين، ويذكرون ما رأوا للقوم من علم وفن ومن رفاهية وحضارة ومن جاه وغنى، ويذكرون لهم كيف يعيشون وكيف يلبسون وكيف يلْهُون. وكما عاد هؤلاء الجند بهذا، عادوا يَرْوُون ما للقوم من بَاع في الحرب وعلم بفُنونها إذ رأوْهم يُجيدون الرَّمي بالسهام كما يُجيدون ركوب الخيل، ولكنّ حياة المدن صرفتهم عن هذا إلى غيره من وسائل الدفاع، فأقاموا الحصون والأسوار حول مُدنهم يدفعون بها عن أنفسهم ويَجعلونها عُدّتهم في ردّ خُصومهم عنهم، ثم استكانوا إلى الدّعة والرغد وعاشوا طبقات: منهم الحكام ومنهم النبلاء ومنهم العلماء والتجار والصناع، ومنهم العَبيد والخصيان، ومنهم الكهّان، ومنهم الجند، وعلى رأس هؤلاء جميعًا الإمبراطور الذي كانوا يعدّونه «ابنا للسماء»، تُحيط به حاشيته التي كانوا يُطلقون عليها «سُحب السماء». كذلك رأى جند المغول عربات للقتال تجرُّها الجياد لم يكن اعتمادهم كلّه عليها، وإنما كان اعتمادهم على أقواس لهم ثقيلة تُعْوِزُ كل قوس منها عشرة من الرجال الأشدّاء لجذْبها حتى تنطلق عنها سهامُها الضَّخمة الهائلة، هذا إلى مجَانيق لَهم أعدَّت لقَذف الأحجار وأخرى لقَذف اللّهب والحمَم لم يكن من اليسير عليهم تفَهّم كُنهها، كما شاهدوهم يستَخدمون البارود في الحرب، وهكذا رأى هؤلاء الجنود من أسباب القتال مثلَ ما رأوا من أسباب الحضارة شيئًا جديدًا يقوم على علم ودراسة. مَلكَتْ هذا كلّه جيوشُ «خطاي»، ولكنها حين انغمست في الترف وترك إمبراطورها الحبل على الغَارب لقُوّاده وعكف هو على ملذّاته في مقر مُلكه «يَنْ كنغ» أطمع فيهم هؤلاء البدو من خلف السور يَشنّون عليهم الغارات ويُوالون الهجمات.

بهذا كله عاد هؤلاء الجند، فإذا حديثهم يحرّك نفوس مواطنيهم إلى غَزو يُشبع البطون الجائعة ويُتيح للقوم الجُفاة عيشًا رغدًا وحياة ليّنة. وسَعَوْا سعيهم لدى قائدهم «جنكيز خان» يُغرونه ويَستميلونه إلى رأيهم، غير أن «جنكيز خان» الدّاهية ما كان يُملي عن شهوة أو هوًى وإنما كان يُملي عن رأي وتدبير ورويّة، وما كان لقائد محنَّك مثله أن يقذف بجيشه إلى الشرق دون إعداد فيعود آخر الأمر بهزيمة تُغري به أعداءه الذين لا يزالون يتربَّصون به الدوائر للقضاء على مُلكه الناشئ. لقد كانت صحراء «الجُوبي» له، ولكن خُصومه كانوا يُحيطون بها إحاطة السّوار بالمعصم، فمن الجنوب تقع «هيا» دولة اللصوص وقطّاع الطرق الذين يسكنون الكهوف والمغارات، ومن الشرق مملكة «لياو» (خطاي) التي وصفها المغول بالدولة السوداء بغضا منهم لها وكراهية. ومن وراء «خطاي السوداء» جيوش «القرغيز» الذين كان يحميهم تجوالهم في الفيافي من الوقوع في قبضة المغول. ولقد حسب «جنكيز خان» حساب هذا كله قبل أن يستجيب لقادته اللّهفين إلى الغزو، وأخذ يتعرَّف ما عند أعدائه من قوة وما عندهم من ضعف حتى إذا ما استوى له الرأي أعد جيوشًا ثلاثة، على رأس أولها «شيبه نويون» ودفع به إلى بلاد «القرغيز»، وعلى رأس ثانيها «سابوتاي» ودفع به إلى خطاي السوداء، وجعل رياسة ثالثها إليه وخرج به يُصوِّب صوْب مملكة «هيا» يريد أن يشغل خصومه ويُشتّت جهودهم فلا يَقوون على التجمّع عليه. ولقد تحقق لـ«جنكيز خان» ما أراد، فخرج إليه أهل «هيا» يطلبون الصُّلح. وإذ كانوا مغولاً مثله أجابهم إلى هذا الصُّلح، وأصْهَر إلى الأسرة الحاكمة فتزوج فتاة منهم ليجعل بينه وبينهم ألفة ورباطًا. وما كُتب لجيش «جنكيز خان» كُتب للجيشَيْن الآخريْن شيء مثلُه أو قريب منه، فقد طَلبت جيوش «القرغيز» إلى «شيبه نويون» الصّلح، وكذلك فعلت جيوش «خطاي السوداء». وهكذا عادت هذه الجيوش الثلاثة ـ بعد أن أمَّنت حدودها ـ وقد أفادت خبرة وتجربة وداست تلك الأرض فَخبَرت طبيعتها وأحاطت بمفازاتها علْما، ثم هي بعد هذا وذاك قد كسبت أنصاراً وضمّت حلفاء.

وبمَوْت إمبراطور دولة «الصين» وَليَ ابنه «واي وانغ» (ابن السماء) من بعده العرش، وكان ماجنا لاهيا مغرورا، فأرسل رُسُله إلى الدويلات الخاضعة له يجمعون له الضرائب لم يستثن منهم «جنكيز خان»، إذ كان يراه من أولئك البدو الذين يعيشون خلف السور العظيم عليه ما عليهم. ووافت الرُسل «جنكيز خان» وهو في قُبّته بهضاب «الجوبي»، وعلم بوفاة الحليف وقيام ابنه النَّزِق مكانه. غير أنه أراد أن يردّ تلك الإهانة التي أحبّ أن يُلحقها به هذا الملك الأرْعَن فلم يتلقّ الرُسل بما يجب عليه لهم. وبعد أن تسلّم كتاب مليكهم وعَرف ما فيه هوّن من شأنه وأعلن تمردّه عليه، ثم دعا إليه قُواده ليروا معه ما هم فاعلون، وأراد ألاّ ينفرد بحرب ابن السماء وألا يجعل وزرها عليه وحده، فأشرك معه حليفيه الجديدين. وهكذا خرج «جنكيز خان» من هذا الاجتماع العَجل وقد ضمّ إليه أهل «هيا» ومقاتلي «القرغيز» على حرب إمبراطور الصين المغرور.

وحين رجع رسُل الصين إلى ابن السماء بتلك الرسالة المهينة ثار لها، وزادت ثورته حين استمع إلى نائبه على ما وراء السور العظيم يحدِّثه عن بطش المغول ومقدرتهم الحربية، فقذف به في السجن مُغضبا ثائرًا. وانتهى إلى «جنكيز خان» ما كان من ابن السماء من ثورة وما كان منه من تنكيل بنائبه في إيداعه السجن، فقرّر أنه لابد فاعل شيئًا، وأراد أن يُمعن في الحيطة، فأزْمَع أن يطعن ابن السماء في حُلفائه وأوليائه قبل أن يطعنه في نفسه.

وكانت أسرة «چين» قد انتزعت السلطان على الصين من أسرة «لياو» واستأثرت بالمُلك دونها، وما هو بهيِّن على «لياو» ما خسروا وما في مقدورهم أن ينسوا ما لحق بهم. ذَكَر ذلك «جنكيز خان» ففكّر في أن يَفيد من تلك الخصومة، فما عليه إلاّ أن يثيرها ويُهيجها، وما على أسرة «لياو» من بأس أن تستَجيب إن أمنت الشرّ، فأرسل إلى أسرة «لياو» رسُله يعرض عليهم عونَه ليكونوا معًا حربًا على عدوّهم المشترك. وسرعان ما استجابت أسرة «لياو» فتمّ التحالف، وأمضى هذا الحلف بقَطرات من دم المتحالفين تَوْثيقًا للعقد وإجلالا له.

وحين ثار ابن السماء بنائبه لم يَنته بثورته عند ذلك، بل تجاوزها إلى ما هو أخطر، فإذا هو يأمر بخروج قُوة مسلحة لتأديب ذلك المُتمرِّد. وتبلغ «جنكيز خان» الأخبارُ فيستعد هو الآخر لمُلاقاة عدوّه، ولكنه كان على علم بمناعة السور العظيم ولم يكن في استطاعته أن يجتازه، فأرسل عُيونه لتَخبُّره وتتعرّف أبوابه ومداخله وتتحسّس جدرانه. وتعود الرسُل تُخبر «جنكيز خان» أنه حَتْمٌ عليه أن يَلج الأسوار من أبوابها إذ إن مناعة تلك الأسوار أقوى من أن ينفذ منها.

وقبل أن يمضي «جنكيز خان» في اقتحام السور وولوج أبوابه رأى أن يُمهّد لذلك الهجوم بمُقدّمات يَفيد منها قبل أن يقضي أمرا، فبعث بنفر من رجاله منهم التجار الذين يسهل عليهم دخول المدن المنيعة، ومنهم الفرسان الذين تظاهروا بالفرار من ظلم «جنكيز خان». بعث «جنكيز خان» هؤلاء وهؤلاء وزوّدهم بما يحُبّ منهم أن يفعلوا، وكان همّه أن يتعرّف ما عند عدوّه بما ينقلُه إليه هؤلاء التجار، وأن يقع على نفر من المحاربين في جيش عدوّه ينقُلهم إليه أسرى فرسانه الذين تظاهروا بالفرار. وتم «لجنكيز خان» ما أراد، فقد عاد إليه التجار بشيء وعاد إليه فرسانه برجال من المحاربين استطاعوا أسرهم، وما إن استنطقهم «جنكيز خان» حتى أفضوا إليه بالكثير ممّا يهمّه ويرغب فيه.

عندها خرج «جنكيز خان» للغزو تتقدّم جيشَه كشّافة تسير على مسافات بعيدة أمام الجيش لتؤمّن مسيرة زحفه، وفي إثر الكشّافة مقدمة من الجيش تضمُّ فرقًا ثلاثًا قوامها كلها ثلاثون ألفًا من الفُرسان الشجعان، لكل فارس جوادان: يركب واحدًا ويقود واحدًا إلى جَنبه، وعلى رأس تلك المقدِّمة قُواد ثلاثة محنَّكون هم: «موهولي» و«شيبه نويون» و«سابوتاي». وكان يسبق هؤلاء «طابور خامس» من عيون الجيش همُّهم أن يُغْرُوا الحُراس القائمين على الأبواب، ولقد استطاعوا. فما إن وصلت المقدمة حتى انفتحت لها الأبواب وفي إثرها اندفعت القُوة الرئيسية من الجيش بجَناحيها، في كُل جناح خمسون ألفًا من الفرسان، وفي قلبها مائة ألف من

مقاتلي قبيلة «جنكيز خان»، هذا إلى ألف من الرجال الأشدّاء شكّلوا حرسَ «جنكيز خان» الخاص يَمْتطون جيادهم الدّهْماء. ويذهب المؤرخون إلى أن جيش «جنكيز خان» كان أول مَن ابتدع التخاطب بالأعلام في ساحات المعارك. فعل ذلك «جنكيز خان» حين رأى أن الطبول والأبواق يضيع صَدى أصواتها في ساحات القتال الفسيحة، هذا إلى أن الأعداء كانوا يدركون المُراد منها في بعض الأحيان فيُفسدون على الجيش المُحارب خططه. وبهذه الوسيلة الجديدة التي لا يفهمها العدوّ كان اتصال وحْدات الاسْتطلاع بالمقدّمة، والمقدمة بالقوة الرئيسية الضّاربة للجيش وبالجناحيْن.

واقتحمت جيوش «جنكيز خان» الأبواب وجازت السور العظيم لتَلْقَى القوات المرابطة خلفَ السور فتهاجمها على غرة وتُنكِّل بها. ، فإذا الفزعُ والهَلَع يُصيبُ تلك القوات، فانسحبت تحتمي وراء أسوار المُدن الداخلية ـ وكانت تلك عادتهم منذ الأزل ـ وأخذوا يَرمون هؤلاء المهاجمين بوابل من السهام ويصبُّون عليهم ناراً تقذف بها قاذفاتُ اللهب. هكذا فعلت قوات العدو وكادت تُعوِّق تقدُّم «جنكيز خان»، وكادت تردُّه على أعقابه، غير أن جواسيس المغول وفرسانهم المتنكِّرين كانوا قد انبثّوا بين صُفوف المحاربين فملؤوا القلوب رُعبًا والأفئدة ذُعراً، فإذا تلك القوات الرابضة خلف الأسوار تَتكسر وتنخزل.

وكان إمبراطور الصين قد أرسل جيشًا للقضاء على عدوّه، وخرج هذا الجيشُ زاحفًا للقاء «جنكيز خان»، غير أنه ضلّ الطريق واحتوته المتاهات. وانتهي إلى القائد «شيبه نويون» علْم هذا وكان ممن جاسوا تلك الأرض من قبل وعرفوا مَعارجها وطُرقاتها، فانطلق في إثر ذلك الجيش الضالّ يبحث عنه. ومع الفجر أطبق «شيبه نويون» بجيش الإمبراطور على غرّة وأباده عن آخره غير شراذم قليلة فرّت عَجلة طائشة على غير هُدًى فضربت في البادية ما ضربَت ثم انتهت إلى المدينة فنشرت الخبر المشؤوم، فإذا الذُّعر يَعُم وإذا الهلَع يَسود وإذا القوات الرابضة خلف الأسوار يُصيبها ما أصاب القوم، هذا إلى ما أصابها من قبل من فعل جواسيس المغول فتتخلّى عن أماكنها وتترك الأسوار دون دفاع، وإذا الهَرج يسود المدينة، وإذا كلّهم فارٌ وكلّهم متعثّر لا يعرفون إلى أين يأوُون، والمغول في إثرهم يقتلون ويسلبون ويأسرون مُدمّرين هادمين.

وأصبح «جنكيز خان» يومًا فإذا هو في زحفه يواجه مدنًا كبرى وقد اجتمع خلف أسوارها صفوة من القادة والجنود، وإذا حاميات تلك المدن تزيد يومًا بعد يوم بما ينضم إليهم من الجنود المُنسحبين. ونظر «جنكيز خان» في أمره فإذا هو بين يديْ الخريف بزوابعه وعواصفه الثلجية، فخَشيَ على جيشه أن يقضي عليه البرد ورأى نفسه أمام قُوات تتزايد، فقرّر العودة بجيوشه إلى صحراء «الجوبي» الفسيحة حيث أهلُه وعشيرته ليُريح جنده ويستريح هو ويُعدّ العُدة لغزوة قادمة.

وما كاد المغول يصلون إلى صحرائهم حتى أخذ أهل الصين في دعم حصونهم وإعداد أسلحتهم وراجماتهم واستجلبوا القوات من كل حَدَب وصَوْب. وحين أهلّ الربيع عاد إليهم «جنكيز خان» غازيا، إلاّ أنه وجد الأمر على غير ما ترك، فقد رأى نفسه أمام قُوَى أوْفى تسليحًا. ووقف الخان أمام مدينة «**تايتونغ فو**» يُضيِّق الحصار عليها ويُهاجمها بعُنف يوما بعد يوم، فخاف الإمبراطور أن تَذلّ المدينة أمام هُجُوم الخان وأرسل جيشًا ليرُغم الخان على فك الحصار عن المدينة، غير أن الغازي ما لبث أن قضَى على الجيش الزاحف فألقى بذلك درسا قاسيا كان له أثره في نفوس أهل الصين وجعلهم يُؤمنون ألاّ مكان لهم إلاّ وراء الأسوار فقَبعوا خلفها وَجلين. وأقبل الخريف مرةً ثانية، وإذا جنكيزخان يُصاب بسهم في ساقه، فحَمله قومه راجعين إلى صحراء «الجوبي» يَرون مع الخان أنهم في حاجة إلى مزيد من جند كي تُكتب لهم الغلبة على تلك المدن المحصنّة.

وبالرغم من أن «تايتونغ فو» لم تسقط أمام هجمات الخان، فقد أفلح القائد «شيبه نويون» في الاستيلاء على مدينة «لياو يانغ» في مملكة «لياو». ولعل ما يسَّر على هذا القائد استيلاءه على تلك المدينة أنها كانت تُعاني

حصارا قام به جنود أسرة «چين»، فمدَّت المدينة يدَها إلى «جنكيز خان» تطلب العون في تلك المحنة، وأرسل الخان قائده «شيبه نويون» فحاصرها هو الآخر. وهكذا ضُرب على هذه المدينة حصاران: حصار تضربه جيوش أسرة «چين»، وحصار من خلفه تضربه جيوش «المغول» ويجد «شيبه نويون» أنه لا طائل وراء هذا الحصار، فإذا هو يمهِّد لذلك الفتح بحيلة ابتدعها جازَتْ على المحاصَرين. ويُقال إنه لمّا طال الحصار ووجد أن قواته لا تُغني، انسحب تاركًا مَضاربه وخيامه وثيرانه وعرباته وأمعن في الانسحاب يومين وليلة. وأطَلّ الجنود المُحاصَرُون فرأوا من تحتهم معسكر «المغول» عامرًا بما فيه من غنائم واطمأنوا إلى أن المغول قد أبْعدوا في السير ولن يعودوا، ففتحوا أبوابهم ونزلوا عن حصونهم يسلبون وينهبون. ولكن ما كاد «شيبه» الماكر يرى أن المدينة قد فتحت أبوابها وأن الجند قد نزلوا عن حصونهم حتى امتطى جُنده خيولهم سريعة العَدْو وبلغوا مع الفجر معسكرهم الذي تركوه منذ يومين وأحاطوا بالجنود وهم عُزَّل ينهبون، فأعملوا فيهم سيوفهم. وكانت معركة رهيبةٌ كاد يفنى فيها جيش «لياو»، ووجد المغول الأبواب مُفَتَّحة فاقتحموها في يُسر.

كان «جنكيز خان» يعلم أن الصينيين يَدينون لإمبراطورهم بالوَلاء والطاعة ويفْدونه بحياتهم ويتفانَوْن دونه، كما كان يعلم أنّ لهم تلك الجُدران المنيعة التي تُعوِّق الجنود المُهاجمة وتضطرها للوقوف أمامها أيامًا وليالي في العَراء، وقد يطول بها الزمن فتفنَى مُؤنُهُا وتتعرض للهلاك. كذلك كان يعلم أن مُدنها متباعدة تفصل بينها فياف واسعة تَضطرّ الجيش المُهاجم إلى عناء كبير وجَهد طويل، وأنه إذا عنّ له أن يترك بها حاميات فسوف يكلِّفه ذلك أعدادًا غفيرة من الجُند وما هو بمُستطيع ذلك. من أجل هذا كله انسحب «جنكيز خان» بجيوشه مكتفيا بأن يشُنّ غارات مُتتالية متلاحقة ليبُثّ الفَزع في القلوب ويترك الصينيين على أهبة مُستمرة. لا هُمْ في سَلْم فيطمئنوا ولا هُم في حرب فيعيشوا عيشةَ المُحاربين.

وعلى الرغم من هذا الفزع ـ فزع الاستعداد للحرب ـ فلقد عاش الصينيون في فَزع آخر، إذ كانت الأسرة الحاكمة في صراع عنيف مع عصابات الفلاحين ذوي الأردية الحمراء التي كانَ همَّها إنقاذَ الشعب البائس من طُغيان الفئة الحاكمة التي نعمت بالثروة والجاه وتركت الناس يتضوّرون جُوعًا. فبينما كانت القُصور تَعجّ بالطعام والخُمور والقيان والخصْيان، كان الناس من حواليها صرعَى في الطرقات ما بين ميّت قد أهلكه البرد وهالك قد شفّه الظّمأ وأرْداه الجوع.

وفي عام ١٢١٤ خرج «جَنكيز خان» لغزو الصين قاصدًا مدينة «ينْ كنغ»، وكان خروجه هذه المرة يحمل معنى آخر غير تلك المعاني السابقة، فلقد خرج في جيوش ثلاثة، يقُود الأول ابنه «جوشي» مخترقًا جبال «خونجان» الوعرة، ويقود الجيش الثاني أولادُ الخان قاصدين التوغّل نحو الجنوب في الأراضي الصينية، وقاد الخان نفسه الجيش الثالث زاحفًا إلى «ينْ تشنْ» يريد أن يقتحمها من خلفها. وتقدمت الجيوش الثلاثة تكتسح ما أمامها في عُنف السيول وسرعة العواصف، فخضعت أمام جبروتها البلدان الكبيرة وفتحت لها أبوابها. وفي هذه المرة كان المغول يسوقون أمامهم أسراهم دروعًا بشرية يقدِّمونهم دونهم قبل الهجوم على المُدن الجديدة التي ما تكاد ترى هؤلاء الأسرى حتى تفْتح لهم البوّابات، وما يكاد الأسرى يدخلونها حتى يكون «المغول» في أعقابهم يقتحمون الأبواب ويقتلون الحُراس. لقد قسا «المغول» في غزوتهم تلك قسوةً بالغة، فأبادوا ودمَّروا ونهبوا وسلبوا وأحرقوا وأسَروا، ودخلوا الصين دخول ملَك الموت يختطف الأرواح اختطافًا، فتركوها يبَابا خرابا انتشرت فيها الفوضى وعَمّت المجاعات وخيَّم الخراب.

وعلى الرغم من ذلك فقد بقيت «ينْ كنغ» صامدة تدفع عن نفسها بأسوارها، فجمع «جنكيز خان» قواته وضرب خيامه قريبًا من أسوارها، وزيّن له رجالُه أن يشُنّ عليها غارة صادقة خاطفة لعلّها تذلّ له وتفتح له الأبواب قبل أن يَحُلّ الخريف فيعوقَه حلولُه عن أن يفعل شيئًا، ولكن «جنكيز خان» نظر فإذا المرض يفتك بخيله

وجنوده، وإذا القُوت قليلٌ والإنهاك قد غَلب الرجال، فلم يستطع القيام بالهجوم كما لم يستطع أن يثبت لإغراء المُتحمّسين، فاستدعى إليه كاتبَه وأملَى عليه رسالة إلى الإمبراطور يقول له فيها: «إني راحل عنك، غير أنّي أشترط لرحيلي أن تُهدي إلى قادتي وجُندي ما يُرضيهم من الهدايا». وتصل تلك الرسالة إلى الإمبراطور فيجمع إليه أمراءه ووزراءه يستشيرهم، فإذا هم يُشيرون على الإمبراطور بمواصلة الحرب ضد «جنكيز خان». وكان لهؤلاء الأمراء والوزراء ـ لا شك ـ الحق فيما أشاروا به، فلقد أيقنوا أن هذه الرسالة لا تكون إلاّ عن ضعف، وهم من قبل ذلك قد عَلموا أن الأمراض قد فتكت بجند الخان وخيله، ولكن الإمبراطور الهَلع لم يستجب لأمرائه ولا لوزرائه وأمر بإرسال الهدايا إلى «جنكيز خان» من كل ما عزَّ وطاب من خيول صافنات ونساء فاتنات وأحمال من الذهب والحرير وغلمان جاوزوا الخمسمائة عداً. وبعث مع الهدايا برسالة إليه يُفاتحه في الهُدنة ويتعهّد بألا يقاتل حليفا له. ويقبل «جنكيز خان» ما أهداه إليه إمبراطور الصين، ولكنه يمضي فيطلب شيئًا آخر فوق ما أهدي إليه يعُدّه شرطًا لقبول الهدنة. وكان هذا الشيء الذي طلبه عَروسا تُزفّ إليه من أسرة الإمبراطور لتوثّق ما بينه وبين الإمبراطور من صلة. وبعث الإمبراطور إلى الخان ما طلب عروسا يحُفّها الحراس ومن خلفها الهدايا والإماء، فضمّ الخان العروس إليه وحمل كل ما أهدي إليه وعاد في جيشه إلى رماله المُحبّبة. غير أنه كان قاسيًا كلّ القسوة حين أمر بذبح كل أسْراه ليتخلّصَ من متاعبهم في أراضيه القفرة، إلاّ أن مثل هذا السلوك الشائن لا يقوم عُذرًا يبرّر به ما فعل، إذ كان في استطاعته أن يُخلي سبيلهم ويتركهم لشأنهم، ولكن عُنف هذه الشدائد به رَدَّه إلى طبعه الأول الحُوشي الغليظ. والرجل المتحضّر من لا تردّه القسوة إلى قسوة ولا يجرُّه العنف إلى عنف، فيشتط ويجُور شططا لا يضبطه قلب وجوراً لا يمُليه عقل.

ويترك إمبراطور الصين عاصمة مُلكه مُخلّفًا ابنًا من أبنائه ويمضي إلى الجنوب يتلمّس الراحة والدّعة. وكان الشعب الصيني ضائقا بما فعل الإمبراطور مع «جنكيز خان» حين لم يستمع إلى أمرائه ووزرائه ضاربا برأيهم عُرض الحائط وحين نزل لـ«جنكيز خان» عما نزل له عنه. فما كاد هذا الشعبُ يعلم برحيل الإمبراطور عنه حتى ثار ثورته، يُشارك الأهالي الجنود ويُشارك الجنود الضباط ويشارك الضباط الأمراء، التفّوا جميعًا حول ابن الإمبراطور وأقسموا جميعًا ليحاربنّ وليدفعنّ عن أنفسهم وصمةَ ذلك العار الذي ألحقه بهم الإمبراطور. وخرجت تلك الجموع المتدفّقة عارية الرؤوس لا تأبه للمطر المنهمر لتدُلّ الجالس على العرش على صدق عزمها وثباتها على ولائها له. وانتهى إلى الإمبراطور ما يدور في العاصمة، فأرسل إلى ابنه يدعوه إليه غير أن الأمراء حذّروه مَغبّة هذه الدعوة. وصمّم الإمبراطور، ولم يجد الابن الصغير بُدًا من أن ينفُضَ يده مما عاهد الشعبَ عليه ويستجيب لأبيه، فرحل يُشيّعه الخزي والعار، غير أن ذلك لم يصرف الشعب عن غضبه ولم يفُتّ في عضده، وخرج يبطش بكل ما هو للمغول من أثر يريد أن يهيّئ النفوس لحربهم.

وانتهى إلى عيون «جنكيز خان» وجواسيسه ما يدور في العاصمة الصينية، فأسرعوا يُنهون إليه ما رأوا وما سمعوا، وكان عندها في طريقه إلى وطنه، فخفّ راجعًا وضرب خيامه على الحدود بالقرب من السور العظيم ينتظر الأنباء. ويعرف «جنكيز خان» أن ابن الإمبراطور مُتّجه إلى الجنوب، فيُنْفذُ إليه جيشًا بقيادة ابنه «**جوشي**» ويتعقّب الجيش الفارّ ليأتي به أسيرًا. ثم يبعث «جنكيز خان» قائده «**سابوتاي**» فيجوس خلال الديار ويغزو دولة **لياو** (خطاي) ويُخضعها حكم المغول، كما بعث القائد «**موهولي**» إلى العاصمة «ين كنغ» للاستيلاء عليها، وكان الأهالي في يأس من أولياء أمرهم فخرجوا هاربين من مدينتهم وانضموا إلى الجيش الفاتح. وبينما كان القائد «موهولي» مُعَسكرًا خارج المدينة بجيشه ومن انضم إليه، لحق به «سابوتاي» ودخل الجيشان معًا المدينة فاتحين غازين، يُعينهم على الفتح تلك الفَوضى التي مرَّ بنا شيء عنها، والتي بلغت هنا مبلغًا خطيرًا حتى يُرْوى أن حراس القصر شاركوا الفاتحين في النَّهب والسّلب، وكانت منهم عصابات تُغير على الممتلكات شأنهم في

ذلك شأن المعول الأعداء. وكم حاول حاكم مدينة «ين كنغ» أن يجمع الأمر بين يديه ويُعيد الأمن إلى نصابه لكي يملك دفّة الأمور ويَقْوى على الدفاع فلم يُفلح أمام تلك الفَوضى السائدة، ولم يجد له خلاصًا مما أحسّ به من ضيق نفسيّ غير أن يتجرّع السّم ليخلُصَ من تلك الحياة التي عَصفت بقلبه وأهدرت كرامته. لقد عَزَّ عليه أن يرى بعَينَيه مدينته «ين كنغ» تلتهمها النيران ويحُيط بأهلها الهلع ويتخطّف ساكنيها الموت وهو لا يملك لهم شيئًا ولا يَقوى على دفع «المغول» عنهم.

وهكذا أحرز «جنكيز خان» في الصين نصراً بعد نصر دلّ على قدرة فريدة وحنكة فذّة.

لم تقو تلك الحضارة بعلمها وفنونها وأسلحتها الحديثة وسورها العظيم وحصونها المنيعة وبارودها القاتل ومجانيقها قاذفة اللّهب والحمم، لم يَقْو هذا كله على أن يقف في سبيل هذا الرجل البدائي الهَمجي الجلْف. ولكن ذلك يُعزْى أوّل ما يُعزَى إلى ما أصاب الصيبيين من دَعَة ألهتهم عن الانتفاع بما أمدّتهم به هذه الحضارةَ، ثم انقسامهم على أنفسهم، وليس شرّ من الانقسام على الشعوب، على حين كان خَصمهم على بَداوته يجمع أسباب الوحدة وأسباب القوة وأسباب الصبر والجلَد وأسباب الطاعة، وبهذا انهزمت الحضارة أمام البداوة وانتصر المغول واندحرت الصين.

عاد «جنكيز خان» بعد هذا الجهد الكبير إلى صحراء «الجوبي» تاركا القائد «موهولي» الحكيم يُدير دفّة الحكم إلى جوار ابنه «أوجوطاي» في ذلك القُطر الشاسع من الصين الذي تم فتحه على يَديه. وكان «جنكيز خان» يعلم أن إخضاع الصين كلها إخضاعًا تاما يتطلّب منه حروبًا متصلة تستغرق سنين طويلة، فرأى أن يستجمَّ شيئًا في صحرائه الفسيحة يؤمِّن حدوده، ثم نظر إلى الغرب نظرةً كما نظر إلى الشرق ليمُدَّ حدودَه هنا كما مدّها هناك.

هكذا ما أَخْلَدَ «جنكيز خان» طويلا بين ربوع الصين الشاسعة ولا استمالته حياة القصور البهجة ولا أغرته تلك المُدن العظيمة ببساتينها اليانعة وشوارعها الفسيحة ولا استنام لذلك الرَّغد الواسع والترف المُسرف، بل سرعان ما حَنَّ إلى صحرائه وقبابه وأهله وعشيرته، فخلّف ذلك كله وراءه يقصد باديته بشمسها اللافحة ورمالها السافية تاركا الأمر لابنه ولرجُله الحكيم العجوز «موهولي» يحكمان تلك البلاد وتحت إمرتهما جيش من «المغول» يحمي كلمتهما ويحوط حكمهما، وما أنسي «جنكيز خان» طمع القوّاد في القوّاد وثورة الجند برؤسائهم. من أجل ذلك أصدر أمره مشدّدًا إلى هذا الجيش بَضبُاطه أن يكونوا على الطاعة التامّة لخليفته وألاّ يَعْصوا له أمرًا وأن ينظروا إليه نظرتهم إلى الخان.

ترك «جنكيز خان» الصين ليؤوب إلى بلده ومن حوله رجال حاشيته ومن خلفه خَدَمه وبين أيديهم العربات تجُرُّها الثيران محمَّلة بكنوز الصين العظيمة ونفائسها الرائعة وغَلاّتها الوفيرة وحريرها الزاهي ودمَقْسها الملون؛ هذا إلى آلات دقيقة وصناعات محيّرة. واصطحب «جنكيز خان» مع هذا كله رهطا من العُلماءَ وفريقا ضخما من الصُّنّاع والحرفيّين يريد أن يُفيد بلده علْمًا ويُفيده صناعة؛ ولكنه كان كغيره من الملوك حين تُكتب لهم الغَلبة والفوز لا يَنْسَوْن نصيبهم من الدنيا، فساَق معه كوكبة من السبَايا الفاتنات. وانتهي الرَّكب إلى «قره قرم» مدينة «جنكيزخان» العتيقة الخالدة التي كان يظن أنه ليس بين المدائن شرقًا وغربًا ما يفوقها عظمةً ومجداً، فإذا هي تتضاءل في عينيه بعد أن طالعتْه مدنُ الصين ورأى ما بين تلك المدائن وهذه المدينة من بَوْن شاسع وفرق عظيم.

وقد يَعنُّ لنا أن نسأل: لمَ نَفَضَ «جنكيز خان» يده من حرب الصين ولمّا يتم له فتح مُدنها كلّها ولمّا تخرّ له حُصونها جميعا؟ أتُراه قد هَالته الحرب وهاله ما فقد فيها من دماء وما بذل فيها من عناء وما استقبلته به من شدّة وما تطلّبته منه من تضحيات، فلقد قيل إن قتْلاه في تلك الحروب بينه وبين الصين أرْبَتْ على الملايين؟ أم تُراه كان محاربا كريمًا يأبى عليه نُبل معدنه أن يهُونَ بين يديه خَصْمه الهوانَ كلَّه، ومن أجل ذلك أبقَى على شيء من عزّته وشيء من كرامته لا يمضي في الأمر إلى اخره ولم يشأ أن يقضي عليها كلّها قضاءً مُبرمًا؟ وسواء أكانت الأولىَ أم

الثانية فلقد كانت تلك حال «جنكيز خان» مع الصين، فخرج عنها إلى «قره قرم» بتلك الخيرات الكثيرة التي بَدَّلَت من عُسْر الشعب المغولي يُسْراً، وبدَّلت من حال مدينة «قره قرم» ـ أو الرمال السوداء كما كانوا يسمُّونها ـ القائمة وسط بحر الرمال، والتي تُشرِف بيوتها المسقوفة بالأعواد والقصبات على دروب مُتعرِّجة ليس بينها دربٌ واحد مستقيم. كانت «قره قرم» من قبلُ جافية كأهلها لا تبدو عليها مَسْحة من ترَف ولا مظهر من نعيم، فإذا هي بعد أن عاد إليها «جنكيز خان» من غزوته إلى الصين محمَّلا بأكداس من الهدايا الفاخرة قد ازدانت وأخذت زُخرفها واطَّرحت عنها قباب اللِّباد لتَستبدل بها قبابا مُبَطَّنة بالحرير الموشَّى. وكان للخان من بين تلك القباب قبابٌ خاصة به ضَمَّ فيها نساءَه ممَّن سبَا من الصين ومن التَّتر قد أرْخيت على أبوابها وكُوَّاتها ستائر من المخرَّمات دقيقة الصُّنع جميلة الزخرفة. وهكذا جعل الخانُ من هذه المدينة الناشئة عاصمةً لإمبراطوريته، وبقيت كذلك حتى عهد حفيده «قوبلاي خان» الذي ولُد بها. وفي أيامه تبدّلت حالها من ضعة إلى رفعة ومن حقارة إلى مجد، أفادت ذلك من خبرة أولئك الرجال الذين كان «جنكيز خان» قد ولأهم شؤون الإمبراطورية، من «الويغُور» و«الصينيين». فلقد استحدث هؤلاء دُورا خاصة بالحكومة وأنشأوا لها السّجلات وزوّدهم بالموظفين واصطنعوا نظاما حكوميّا بالغ الدقة، وهيّأوا للخان خاتما يمهر به أوامره ويطبع به كل شيء حتى خيوله. غير أن «جنكيز خان» لم يركن إلى هذا النعيم، بل سرعان ما دفع بجحافله غربًا نحو عالم الإسلام بادئًا غزواته اللعينة بإقليم ما وراء النهر وخراسان يُزْهق الأرواح ويُدمِّر الحَرْث والنّسْل ويُبيد معالم الحياة.

وفي عهد قُوبلاي خان حفيد «جنكيز خان» أوقع المغول الهزيمة بدولة «سونغ الجنوبية»، وأطلق على أسرته الحاكمة اسم «يوان». وقد أسفر الخراب الذي حلّ بالصين في أعقاب هذا الصراع الدامي عن تدهور اقتصادها، فإذا الحكّام المغول يُسارعون إلى اتّباع سياسة الحكمة والتعقّل فيستعينون بأهل الصين في إدارة شؤون الدولة، كما طبّقوا نظام الحكم الصيني السياسي والاقتصاديَ بحذافيره كي يضمنُوا استقرار الأمور وازدهار الإنتاج. لكن ما لبث أفراد الأرستقراطية المغولية وقادة الجيش أن انغمسوا في حياة المتعة والترف، وبمرور الزمن استشرى بينهم الفساد، فهبّ الفلاّحون يتمرّدون على هذا الحكم الأجنبي إلى أن انتهي أمر هذه الأسرة المغولية الحاكمة بعد أقلّ من مائة عام، وأسَّس «چُو يوان هانغ»، قائد الثورة التي قوّضت حكم المغول، نظاما جديدا منحدرًا من أسرة «هان» أطلق عليه اسم «أسرة مينغ».

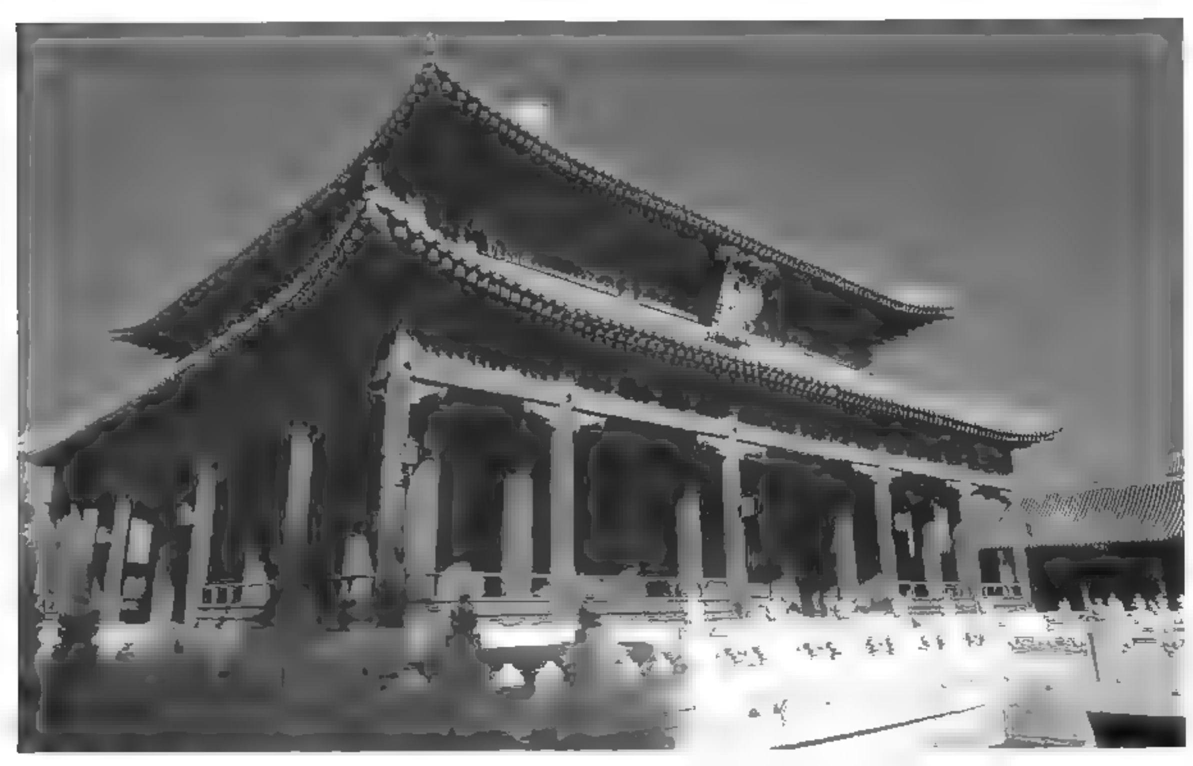
نشاط فئة مصوّري اللتراتي

وقد احتفظت كثرةٌ وفيرة من طبقة اللتراتي خلال النصف الأول من عهد أسرة يوان بولائها لأسرة «سونغ» المخلوعة بدافع من وطنيتهم، رافضين المساهمة في خدمة الأسرة المغولية الغاصبة، ولا سيما في منطقة وادي نهر «يانغ دزه» الجنوبية حيث كاد التأثير الثقافي لأسرة سونغ بالغًا. وسرعان ما غدت المنطقة ملجئًا آمنًا لفناني اللتراتي المعتزلين الذين لم يقنعوا بما بلغته تصاويرهم من شأو عظيم، بل مضوا يحاولون مدّ تأثير أساليبهم الفنية إلى أفراد الشعب أيضا. وخلال تلك الحقبة المحفوفة بالمخاطر آثر كثيرون من أفراد اللتراتي الكونفوشيوسيّين الابتعاد والاعتزال متجنّبين الالتحاق بمناصب الحكم كما سبق القول. بل حتى بعد أن استتبّ الأمن ونشَرَ السلام ربُوعَه اعتذر أغلبهم عن عدم قبول المناصب المعروضة عليهم، إما ولاءً لأسرة سونغ الغاربة وإما لاستنكافهم التورط في خدمة الغزاة الأجانب. فتأسّست جمعيّة من هؤلاء العلماء المعتزلين استوطنت منطقة محدودة تقع بين العاصمة القديمة «هانْغ چُو» ونهر «يانغ دزه» حيث شكّلوا زُمْرة متآلفة كرّست جهودها للأنشطة العلمية والأدبية والفنية يتبادلون الزيارات وينْظمُون الشّعر ويعزفون الموسيقى ويُمارسون التصوير والكتابة الخطّية. وعلى أيدي أولئك العلماء برزت من جديد «مدرسةَ اللتراتي للتصوير» بعد فترة كُمُون مؤقّت في أعقاب سقوط «أسرة

سونغ الجنوبية». وبينما أغلقتْ «أكاديمية الفنون الإمبراطورية» أبوابها وتراخت أساليبها واستنامت، استمر مصوِّرو التشان البوذيّون يُمارسون أساليبهم بالرغْم من تشتّتهم في أنحاء متفرّقة من البلاد، مما حال دون تأليفهم جبهة مُوحَّدة. وقد رفض مصوّرو اللتراتي كلا الأسلوبين السائدَيْن آنذاك بحُسْبان أن الأساليب الأكاديمية باتت مُغَالَى في جاذبيتها إلى حدّ يمجّهُ الذوق، كما افتقر التصوير التشاني إلى الانضباط ومن ثم إلى الإتقان. ولم يَعُدْ أمام فئة اللتراتي في نهاية المطاف إلاّ سبيلان يطْرُقانهما هما العودة إلى الأساليب المهجورة والتجديد في آن معًا، وهو ما يعني إحياء الأساليب القديمة مع استحداث أساليب عصرية في الوقت نفسه. ومع أن تجديداتهم كانت مفيدة ومثمرة، إلا أنهم مارسوها على سبيل التجربة فحسب، ولم يَثْبُتْ أنها قدّمت الحل النهائي للمشكلات التي واجهت مصوّري اللتراتي خلال عهد أسرة يوان. وكان على الفنانين انتظار مصوِّري النصف الأخير من عهد أسرة يوان الذين أطْلِق عليهم اسم «**الأساتذة الأربعة الشوّامخ**» وزملائهم وأتباعهم للوصول بمدرسة اللتراتي الفنيّة إلى مرحلة النُّضج المنشود، وكان أبرز أولئك المعتزلة هو «**وُو ـ تشين**».

وفي الوقت نفسه كان فريقٌ من المصوِّرين الصينيّين خلال عهد «أسرة يوان» أمثال «**تشاو ـ منْغ فو**» (١٢٥٤ ـ ١٣٢٢)، و«**كاوْ ـ كوْا ـ كانغ**» (أواخر القرن ١٣)، و«**كُوا ـ تسو ـ سُو**» (١٣١٢ ـ ١٣٦٥) على صلة وطيدة بالبلاط المغولي الذي كان يعدّ العدّة في بَيْجنغ لإنشاء أكاديمية إمبراطوريّة للفنون شأن الأسرات العريقة السابقة، وإذا أباطرة «أسرة يوان» يُسارعون إلى إنشاء «الأكاديمية الإمبراطورية» الفنية في عام ١٣٠٦ ويوفّرون لها أعلى مستويات التعليم وأرقى دراسات الفنون، فلم تتوقّف بها الدراسة في عهد أسرة مينغ، كما صار تجديدها عام ١٧٣٤ في عهد أسرة تشينغ. وانطلقت الدولة بحماسة جديرة بالتقدير في مسيرة الإنشاء والتعمير وفقًا لنظرية التخطيط الصينيّة التقليدية ومؤدّاها: إذا شُيِّدت المعابد إلى اليسار وَجَبَ أن تُقام المدارس إلى اليمين (**لوحة ٣٤٩**).

كذلك شيَّدت أسرة يوان «**قصر البهجة الأبدية**» في مدينة «**يُونْغ له**» بمقاطعة «شانسي»، غير أن معظم مانيه نُقلت من أماكنها إلى موقعها الحالي شماليّ محافظة «روي شِنْغ» لأسباب فنّية ارتأتْها الهيئة المنوط بها التخطيط



لوحة ٣٤٩. الأكاديمية الإمبراطورية. أنشئت في عهد أسرة يوان ١٣٠٦ وفقًا لنظرية التخطيط الصينية التقليدية، ومؤدّاها: إذا شُيِّدت المعابد إلى اليسار وَجب أن تُقام المدارس إلى اليمين.



الحديث لمدينة «يُونغ له»، وجميع مباني هذا القصر مُنشأة في عهد أسرة يوان، باستثناء بوّابة القصر التي شُيّدت في عهد أسرة تشينغ. وإذ يتردّد أن مدينة «يونْغ ـ له» كانت موطن مؤسّس العقيدة الطاوية «الحكيم لاوْ ـ دزه» فقد ضمّت قاعة «**الثالوث الطّاهر**» بالقصر سلسلة من الصور الجدارية تعود بالمثل إلى عهد أسرة يوان، تبرزُ من بينها لوحة ضخمة تُصَنَّف ضمن أبدع الأعمال الفنية في تاريخ التصوير الجداري الصيني، وتمتد بطول خمسة وتسعين متراً، كما ترتفع أربعة أمتار وخمسة وعشرين متراً، وتتناول اللوحة موضوع تكريم الآلهة والأرباب لمؤسّس العقيدة الطاوية «لاو ـ دزه». ويُعدّ ما حفظه الزمن من مباني **قصر البهجة الأبدية** أكثر مُشَيَّدات أسرة يوان حفاظًا على روعته السالفة وأقدم المعابد الطاوية في الصين (**لوحة ٣٥٠**).

وكان حكّام الصين المغول يَدينُون بعقيدة نحلة بوذية تُدعى «مي»[٧٠]، فشيّدوا العديد من المعابد اللاميّة في شمالي الصين لنشر هذه العقيدة. وتكاد معظم التصاوير الجدارية بهذه المعابد تكون من إنتاج الرهبان اللاميّين العاملين في تلك المعابد. ومن المعروف أن أباطرة الصين المغول قد أتاحوا للعقائد الطاويّة والبوذيّة واللاميّة العيش جنبًا إلى جنب.

* * *



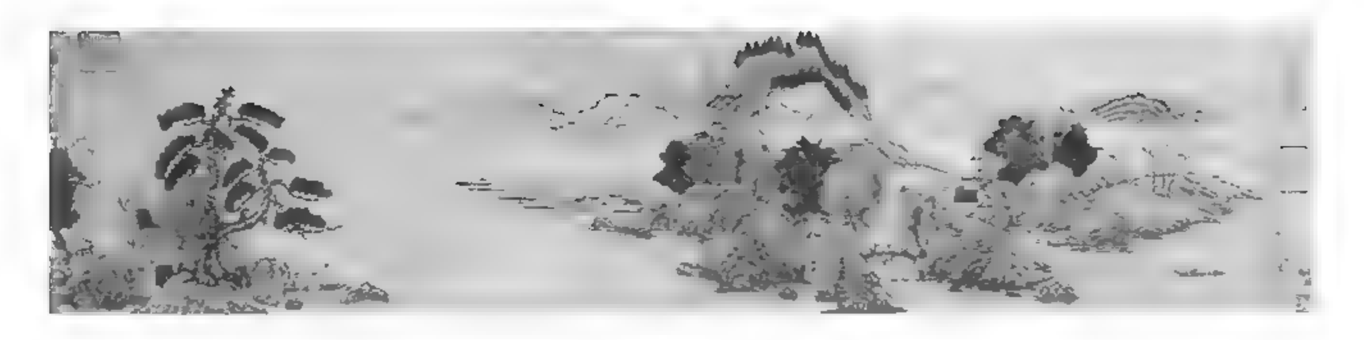
لوحة ٣٥٠. سلسلة الصور الجدارية الضخمة بقاعة «ثالوث الطهارة» قصر «البهجة الأبدية». مدينة «يونغ له» (نُقل عام ١٩٥٩ إلى شمالي محافظة «روي شنغ». أسرة يوان. طول ٩٥ متراً. ارتفاع ٤٫٢٥ متراً. تتناول اللوحة موضوع تكريم الآلهة والأرباب لمؤسس العقيدة الطاوية «الحكيم لاو ـ دزه».

المصوّر شيان زوان

كان «شيان زوان» (١٢٣٩ - ١٣١٠) فنانا مرموقا يناهز عامه الثلاثين عند أفول نجم «أسرة سونغ»، وإذ كان شديد الولاء «لأسرة سونغ» فقد رفض الالتحاق بالجهاز الحكومي «لأسرة يوان» مُؤثِرًا الاعتزال شأن الرهبان مكرّسًا حياته للتصوير فحسب. ولمّا كان من أنصار تصوير الشخوص الآدمية والمشاهد الخلويّة والأزهار والطيور فقد هجر أسلوب «أسرة سونغ الجنوبيّة» الزاهي المتألق ليتّخذ أسلوب «أسرة سونغ الشمالية» الرصين الأنيق مصدرًا لإلهاماته. وقد تركّزت تصاويره للشخوص الآدمية حول **أفراد اللتراتي**. وبالرغم من أن صور مناظره الخلوية الباقية قليلة، فإنها تكشف عن محاولة جديدة مبتكرة في استخدام أسلوب التلوين المزدوج المعروف باسم «**المياه الزرقاء والجبال الخضراء**»[٧١] مثل لوحته «بيت في جبال فُويو» المحفوظة بمتحف شنغهاي **(لوحة ٣٥١)**، حيث تبدو معظم الجبال سوداء على حين تَجْمعُ أوراق الشجر والحشائش بين اللّونيْن الأخضر والأسود المُخفّف ممّا يُوحي بالدّعة والسكينة، وتبدو جباله وصخوره بيضاء أو خضراء، كما اتّخذت كل شجرة من أشجار الغابة لونا مخالفا لغيرها الأمر الذي يكشف عن نزوع الفنان الجارف نحو تجميل الواقع. وتكاد معظم الصور المتبقية من أعمال هذا الفنان تكون هي المتعلّقة بتصوير الأزهار والطيور فضلاً عن الحشائش والحشرات وثمار الفاكهة، والتي تَشي إلى الرّائي أنه قد سجّلها كيفما اتّفق ودون إعداد مُسْبق.

هكذا كان جوهر أسلوب «**شيانْ - زُوان**» الأناقة وتحاشي الحسيّة والانفعال. كما رأينا كيف بَعثَ من جديد أسلوب «**اللونين الأزرق والأخضر**» إحياءً لتقاليد أساتذة التصوير في أسرة طانغ. أما العودة إلى القديم المُتوارَث عن مصوّري اللتراتي فيردُّها بعض النّقاد لا إلى لهفة صادقة إلى محاكاة التصاوير المبكّرة بقدر ما كانت نزوة أسلوبية يقصد بها الفنان اجترار الماضي بكل ذكرياته على غرار استعادة الفنان «**بيكاسو**» في العصر الحديث ذكريات الزمن السالف بوسومه الإغريقية والإفريقية البدائية.

وثمة لوحة أخرى للفنان «**شيان - زوان**» استخدم فيها أسلوب الأزرق والأخضر التقليدي عندما أقْدَم على تصوير «شه - تشي» عملاق الكتابة الخطّية وهو يتطلّع إلى الإوزَ السّابح من جوسق يطلُّ على بحيرة واكتشف في التواء أعناقها حركة رشيقة جديرة بالتسجيل في صوره وكتاباته الخطّية **(لوحة ٣٥٢)**، وهي ظاهرة تتّسق - بلا جدال - مع إيمان مصوّري فئة اللتراتي بأن «الطبيعة» هي المصدر الأساسي الذي يزوّد الفنان «بالشكل». ويُوحي رسم الأشجار باللونين الأخضر والأزرق والاستخدام الزخرفي للألوان الكثيفة بالرِّدّة إلى أسلوب عهد «أسرة طانغ».



▲ لوحة ٣٥١. شيان زوان. بيت في جبال فويو. أسرة يوان. متحف شنغهاي.

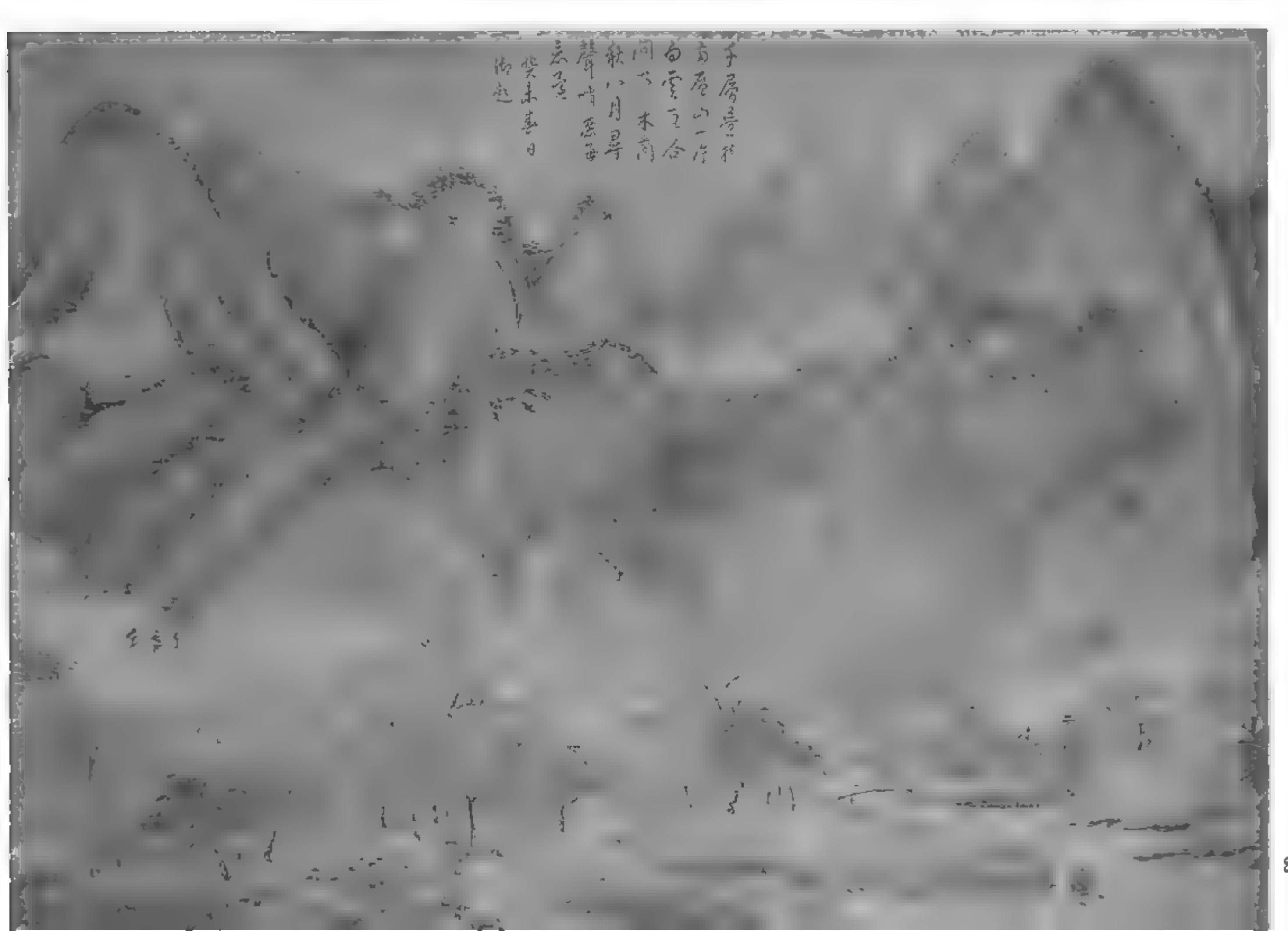
▼لوحة ٣٥٢. شيان زوان (١٢٣٥ ـ ١٣٠١). الخطاط الشهير وانغ تشه شه يتطلّع من جوسقه إلى الإوز السابح في البركة. مداد وألوان على الورق. من لفيفة يدوية مصوّرة. أسرة يوان. ارتفاع ٩سم تقريبا. مجموعة وانغ الخاصة. نيويورك.

المصوّر كاوْ ـ كِه جُونْغ

ومـن بين كـبـار الموظفـين المسـاعدين لـ «تشـاو ـ منـغ ـ فـو» في حكومـة پكين كـان ثمة مصـوّر هاو يُدعى «كاوْ ـ كهْ جُونغ» يحتل منصب كبير القضاة. ويحتفظ متحف القصر في بيچنغ بمعظم ما تبقّى من تصاويره، نعرضُ مَن بينها لفيفة مصوَّرة باسم «تلال خضراء وسحب بيضاء» (لوحة ٣٥٣). وبالرغم من أن الصورة غير موقّعة ومصنّفة بحسْبانها لفنان مجهول من عهد «أسرة يوان»، فإن كثرةً من مؤرخي الفن يعزُونها إلى «كاوْ ـ كهْ جُونْغ». وعلى غَرار المناظر الخلويّة لـ «شيانْ زُوَان» و«تشاوْ ـ منغ ـ فـو» فهي أيضا نتاج محاولة تَجمْع بين الأساليب القديمة والمُبتكرات المُحدثَة لتقديم لَوحة تُرضي أذواق هؤَلاء المتعلّقين بأذيال الماضي وأولئك المتحمّسين للذوق المعاصر: غابات يغمرها الضباب، وأكواخ ساذَجة التصميم، وضفاف أنهار على غرار مثيلاتها في تصاوير أسرة سونغ اللاحقة، وسُحب تقليدية هائمة بين قمم الجبال. وما من شك في أن هذا الفنان كان مصوّرا متفرّدا أمدّنا بصورة شاملة للطبيعة وما بين عناصرها من صراع شرس للبقاء، كما تتميّز بالاستخدام المبتكر للعناصر التقليدية المتوارثة، مثل التناظر البديع بين قمم الجبال بما يُخالف قواعد التصوير المأثورة عن مدرسة «أسرة سونغ».

وما من شك في أن «شيان زوان» و«تشاوْ ـ منغ ـ فو» و«كاو ـ كه جونغ» وجُملةً من معاصريهم قد دشّنوا مرحلةً جديدة في مسيرة التصوير الصيني من خلال ثورتهم الأسلوبيّة التي حرّرتهم من أغلال مناهج بالية غير متجانسة، ضاربين عُرض الحائط بالإنجازات التي تحقّقت خلال القرنين السابقين، على حين اقتصرت روابطهم بالماضي على الاغتراف من روائع أسرة «سونغ الشمالية» فحسب.

لوحة ٣٥٣. كاو ـ كِهْ ـ جونغ (١٢٤٨ ـ ١٣١٠): تلال خضراء وسحب بيضاء. تفصيل من لفيفة يدوية مصوّرة مداد وألوان على الحرير. أسرة يوان. ارتفاع ١٩١سم تقريبا. متحف القصر. تاي تشونغ.



المصوّر چاو منغ فو

وعلى يد «**شيان زوان**» درس الفنان «**چاو منغ فو**» (١٢٥٤ ـ ١٣٢٢) فن التصوير في شبابه، وما لبث أن اكتسب شهرته لا في مجال التصوير فحسب، بل وفي فن الكتابة الخطّية ونظم الشعر. وبعد استقرار الموقف السياسي لأسرة يوان أسندت إليه الحكومة منصبًا بالأكاديمية الإمبراطورية الفنية تقديراً لموهبته البارزة عندما شرع الحكّام المغول في استمالة طبقة المثقفين الصينيّين استدراراً لتعضيدهم ومؤازرتهم. وقد برع «**چاو منغ فو**» بصفة خاصة في تصوير الخيل وكذا الشخوص الآدمية بأسلوب التلوين المزدوج(٧١). وعلى غرار المصوّرين الانطباعيّين من فريق اللتراتي صوّر أزهار «الأوركيديه» وقصبات البامبو والأشجار والصخور. وأغلب الظن أنه قام بتصوير الخيل والشخوص الآدمية استجابة لرغبات أولي الأمر من الحكّام المغول، في حين صوّر زهور الأوركيديه وقصبات البامبو إرضاءً لمزاجه الخاص. وكان چاو دائم الزّهْو بأنه اكتسب خبرته في فن التصوير من منجزات «أسرة طانغ» لا من منجزات «أسرة سونغ الجنوبية» التي لم تظفر بتقديره.

وأوّل ما يستلفت نظر المشاهد في لوحته «استحمام الخيل» (**لوحة ٣٥٤**)«بُقعتان» تمثّلان سُوّاس الخيل باللون الأسود الداكن لينتقل البصر بعد ذلك إلى أشكال للخيل أقلّ وضوحًا. ويأسرنا في المقام الأول جانب التكوين الفني الشامل للّوحة فقد خصّص الفنان أماميّتها لموضوعه الرئيسي وهو الخيل والسوّاس، ثم تدرّج في بُعد تالٍ



لوحة ٣٥٤. چاو ـ منغ ـ فو: استحمام الخيل. تفصيل من لفيفة مصوّرة. أسرة يوان. متحف القصر الإمبراطوري بيچنغ.

إلى رسم أغصان شجرة في الزاوية اليسرى العلوية، في حين أفرد مساحة كبيرة في الجانب الأيمن العلوي لاستعراض براعته في الكتابة الخطّية، الأمر الذي حقّق توازنا رائعا سَادَ تصميمه، كما تعمّد الحدّ من ظهور الشخوص الآدمية في اللوحة في سبيل إبراز المضمون الرئيسي لموضوعه. وبالرغم من سخاء ألوانه وعمقها، فقد آثر استخدام اللون الأخضر الفاتح المخلوط بالأسود المخفّف ليغمر به المساحات الشاسعة المتجاورة تحدوه الرغبة في تقديم لوحة تضمّ مشهدا خلويا بديعا إلى جوار أجمل صور الشخوص. وكان المغول قد دَرَجوا على التعلّق بالخيل وسيلةً لقضاء حاجاتهم حربًا وسلمًا، ومن هنا كان تشجيعهم الفنانين الصينيّين على تصوير الخيل في كل مناسبة، ومن بين هذه اللوحات صورة لسائس يقود جوادا (لوحة ٣٥٥) تتّضح فيها الصخامة النسبيّة للجواد الذي يحتل أمامية اللوحة بأسرها على العكس من اللوحة السابقة التي تتميّز جيادها بالرشاقة والرهافة.

* * *



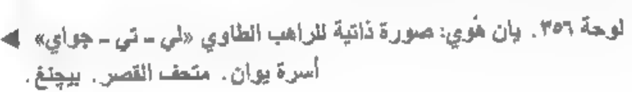
لوحة ٣٥٥. چن يو ـ ونْ: سائس يقود جوادا. ارتفاع ٥ر٢٤سم. أسرة يوان. مداد وألوان على الحرير. القرن ١٤. متحف الفن الآسيوي. سان فرانسيسكو.

ولم يكن «كاوْ ـ كهْ جُونْغ» موظفا رفيع الشأن في ديوان الحكومة شَغَلَ ذات يوم منصب وزير العدل فحسب، بل كان في الوقت نفسه فنانا بارزًا بَرَعَ في رسم أعواد البامبو. كما كان أحد روّاد استخدام «تقنيّة اللونين الأزرق والأخضر» بعد الفراغ من رسم الموضوع المنشود. غير أن إسهامه الأكبر تجلّى في رسم المناظر الخلويّة. وقد أشاد النقاد اللاحقون بكلٍّ من «**هوانغ جُونغ واتغ**»، و«**وو ـ چِنْ**»، و«**تي تسان**»، و«**وانْغ مِنْغ**» بحُسبانهم «**الأربعة الكبار**» بين مصوّري «أسرة يوان»، وكانوا جميعا من مواطني وادي نهر يانغ دزه الأدنى. كما عاش أغلبهم حياة النسّاك المعتزلين إما طوال حياتهم وإما لفترات قصيرة. ونلمس في مناظرهم الخلويّة أثر البيئة الطبيعيّة التي يعيش فيها النسّاك، فضلا عن وَهَج الوطنيّة المحمومة، فإذا هم يوفّقون كل التوفيق بلمسات فرشاتهم غير التقليدية وبأسلوبهم شديد الأناقة في الكشف عن عالمهم الروحاني السامي. ومع جواز تصنيفهم من الناحية الأسلوبية بأنهم قد أخذوا عن أسلوب «أسرة سونغ الشمالية» إلاّ أنه كان لكلٍّ منهم أسلوبه المميّز المتفرِّد المعبِّر عمّا يؤثره ويعتمِلُ في نفسه.

المصوّر يانْ هوي

وكان «**يان هوِي**» أحد المصوّرين الشعبيّين المتخصّصين في التصوير الجداري الديني، وقد اشتهر بتصوير الشخوص الآدمية فوق اللفائف المصوّرة، ولكنه تخيّر شخوصه من بين الشخصيات الأسطورية أصحاب القوى الخارقة والقدرة على قهر الأرواح الشريرة وبث التفاؤل بين الجماهير، حيث تجمع بين الصّفتين البشرية والقدسية، ومن ثم تتمتّع بمظهر غريب وشخصية متفرّدة، مثال ذلك الصورة الذاتية لـ «**لي ـ تي جواي**» أحد زعماء العقيدة الطاويّة الثمانية الخالدين. ونشهد في هذا البورتريه (**لوحة ٣٥٦**) المحفوظ بمتحف القصر في بيچنغ هذا الزعيم الطاوي وقد استدارت عيناه وكسا وجهه شاربٌ ولحية، وجلس جلْسة ملؤُها التحفّز والتحدّي أمام قُوًى غامضة، على حين يرمز الحَبْلُ الذي يقبض عليه بيُمناه إلى تصميمه على النيْل من تلك القُوى، كما ارتسم على ملامح وجهه تعبير ازدراء الدنيا متاع الغرور وموطن الشّقاء والعناء. وما من شك في أن لمسات فرشاة «**يان هوِي**» الملتهبة قد أجّجت بدوْرها شُحْنة الازدراء المرتسمة على وجه صاحب هذا البورتريه العجيب الغريب. فمن ناحية المضمون يعبّر الوجه تعبيرا أخّاذا عن بَرَم الشخصية المصوَّرة بقيَم مجتمعه المعاصر، ومن الناحية الأسلوبية يحتشد البورتريه بالطاقة المتفجّرة المأثورة عن تصاوير «أسرة سونغ الجنوبية». وفي الوقت الذي كان معظم مُصوّري اللتراتي متشائمين لا يبالون بما يدور حولهم وتميّزت تصاويرهم بالبساطة والأناقة، آثر «يانْ هوي» الالتزام بموقفه الثابت، إذ كان في الحق فنانا نسيج وَحْده مُعتدًا برأيه.





لوحة ٣٥٦. يان هُوي: صورة ذاتية للراهب الطاوي «لي ـ تي ـ جواي» ◄
أسرة يوان. متحف القصر. بيچنغ.

المصوّر وانْغ چِنْ پِنْغ

أمّا «وانغ چِنْ پِنْغ» فقد تأثّر كثيرا بأسلوب الرسم الخطّي المأثور عن أسرة «سونغ»، كما اشتهر بلمسات فرشاته الناعمة الرقيقة على النهج الذي تحمله لوحة «الموسيقار لو ـ بُويا يعزف على السنطور»[٧٢] **(لوحة ٣٥٧)** المحفوظة بمتحف القصر في بيچنغ، حيث نلمس للوهلة الأولى مدى استغراق العازف فيما يؤدّيه ومدى انهماك الضّيف المستمع في الإصْغاء، وفي الوقت نفسه مدى تأثّر الغلمان الخدم الثلاثة بالأنغام الصّادحة، على حين يجلس العازف وضيفه متواجهيْن فوق صخرتين يتوسّطهما جزْل شجرة أخطبوطي الشكل تعلوه مَجْمرة حرق البخور ليحتلاّ البؤرة المركزية للّوحة التي تشكّل من العازف فيّ جانب والمستمعين في جانب آخر.

المصوّر هوانْغ جُونْغ وانْغ

وكان «هوانْغ جُونْغ وانْغ» (١٢٦٩ ـ ١٣٥٤) في مستهل حياته موظّفا مغمورا إلى أن دُفع به إلى السجن بعد أن ألْصقَتْ به تُهمة ملفّقة، فعمل بعد إطلاق سراحه عرّافا وقارئا للطالع، ثم انخرط في سلك الرهبنة الطاويّة لفترة وَجيزة، لكنه لم يتخل قط أثناء ما لحقه من صروف الدّهر لحظة واحدة عن ولَعه بالتصوير والموسيقى، كما عكف خلال أسفاره المتعدّدة على تصوير كل ما كان يستلفت نظره ويشدّ انتباهه من مناظر خلوية. وبعد أن استقرّ به المقام فترة في موطنه عكف على دراسة تضاريسه وجباله ووهاده بعناية فائقة في مختلف الظروف، سواء في الصباح الباكر أو وقت الظهيرة أو عند سقوط المطر أو تحت أشعة الشمس اللافحة.

وثمة نموذج مُعبّر عن أسلوب هذا الفنان يتمثّل في لوحة «قمم الجبال التسع بعد انحسار الجليد» **(لوحة ٣٥٨)** المحفوظة حاليا بمتحف القصر في بيچنغ، فما يكاد المُشاهد يتطلّعُ إلى اللوحة المصوَّرة حتى يحسّ بلفْحة برد تتسلّل إلى كيانه. ويستلفت أنظارنا النّزر اليسير من لمسات الفرشاة المستخدمة في تصوير سفوح الجبال المُحَوْمَةَ فضلا عن التبايَن بين الألوان القاتمة والفاتحة حتى كاد الرسم يبدو تجريديا. ويستخدم المصوّر اللون البُنّي في رسم الشّجر والنجوع وقمم الجبال التي ينعكس عليها ضوء الشمس. ومما يُثير دهشتنا أن بؤرة اللوحة تُوهم الرائي بأن ثمة وجهًا آدميا يتطلّع إليه بالرغم من أنها مُشكّلة من هضبة صخرية تعلوها غابة من الأشجار، على حين تغمر أدنى اللوحة بعض الصخور التي تغوصُ في مياه المستنقع الراكدة.

المصوّر وانْغ . يوانْ

وكان الفنان «وانغ ـ يوان» من بين أشهر مصوّري الأزهار والطيور في عهد «أسرة يوان»، وقد درس التصوير على يد «چاو ـ منغ فو» وإن لم يسع قط إلى محاكاته. صوّر الزهر والطيْر إمّا بأسلوب الرسم الخطّي أو بأسلوب «التلوين المزدوج» البارع الأداء. وخير ما نُقدّمه من أعماله لوحة «الأزهار والبامبو وطائر التُّدْرُج الذهبي» **(لوحة ٣٥٩)** المحفوظة بمتحف القصر في بيچنغ، والتي تتميّز بثراء محتوياتها وجمال تنسيقها والكشف عما ينطوي عليه نسيج الحياة من تبايُن فضلا عن تلوينها المتوهّج. وعلى الرغم من تفرّد اللوحة بصفة عامة باللون الأخضر الداكن المُوحي بالدّعة والسكون، إلا أن الفنان يُفاجئنا بحَفْنة من الأزهار البيضاء تُضفي على اللوحة إشعاعا يُدغدغ الحواس.

* * *



▲
لوحة ٣٥٧. وانغ چِنْ پِنْغ: الموسيقار لُو ـ يُويا يعزف على السنطور. أسرة يوان. متحف القصر. بيجنغ.

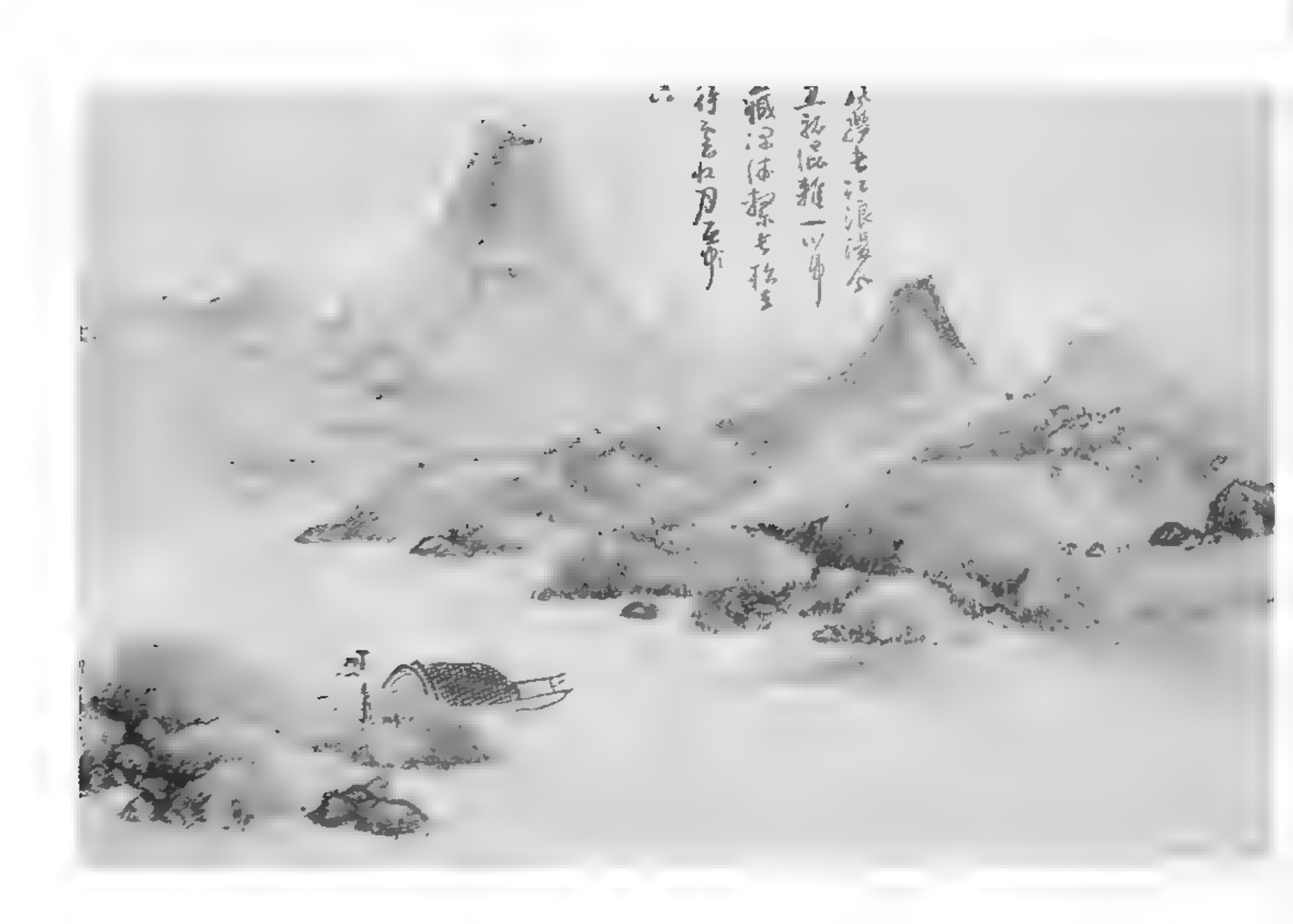


لوحة ٣٥٨. هُوانْغ جُونْغ وانْغ: قمم الجبال التسع بعد انحسار الجليد. أسرة يوان. متحف القصر. بيجنغ. ◄



لوحة ٣٥٩. وانغ ـ يوان: أزهار وطيور وطائر التَّدْرُج الذهبي. أسرة يوان. متحف القصر. بيجنغ.

لوحة ٣٦٠. وو ـ تشن (١٢٨٠ ـ ١٣٥٤). علماء منشغلون بممارسة هواية صيد السمك (١٣٤٢). تفصيل من لفيفة يدوية مصوَّرة مداد على الورق. ارتفاع ٣٢سم تقريبا. أسرة يوان. فرير جاليري للفنون. واشنطن. ◀



أساتذة التصوير الأربعة الكبار، والفنان «شنغ ـ مُو» في عهد «أسرة يوان»

ما كاد «قُوبلاَيْ خان» حفيد جنكيز خان يقضي نحبه حتى أخذ مستوى الحكم المغولي طريقه إلى التردّي والانحدار، وجاء عهد آخر أباطرة المغول الذي تولّى السلطة فيه صبي غرٌّ عام ١٣٣٣ مشحونا بالفتن والمجاعات والكساد الاقتصادي، كما تزايد عدد المثقفين الذين تخلُّوا عن مناصبهم مُؤْثرين الانزواء بعيدًا انتظاراً لحلول السلام.

المصوّر وُو ـ تشِنْ

ويبرز بين فناني هذه الحقبة الأخيرة المصوّر «وُو ـ تشِنْ» الذي نعرض له جانبا من لفيفة «صيّادي السمك» المصوّرة (لوحة ٣٦٠) التي تضمّ أجزاؤها تنويعات على موضوع واحد هو انشغال العلماء بممارسة هواية صيد السمك بالسنّارة، حيث نشهدُ بعضَهم أثناء استمتاعهم بتأمل مشاهد الطبيعة والاستلقاء والاسترخاء والترنّم بأغاني الملاّحين، في حين لا نرى مطلقًا أحدًا منهم يصيدُ السّمك. ويبدُو واحدٌ في اللوحة الوسطى المعروضة جالسًا يتأمّل تلالاً ثلاثة مخروطية الشّكل تتّسم سفوحها بإيقاع متدرّج، تليها صفوف مماثلة من الرُّبَى والآكام تعلو وتهبط مثل أمواج المحيط في إيقاع متناغم. ويستلفتنا تكرار هذه الأشكال ذات الإيقاع في هذا المشهد الخلوي وذلك التنسيق البديع للطبيعة الذي يشدّ المُشاهد بدوْره إلى نظرة التأمّل العميق التي يُسَدِّدُها العالم الجالس بالقارب. وجدير بالملاحظة أيضا أن اختيار موقع هذا العالَم في الجانب الأدنى الأيسر من اللوحة لم يجئ عشوائيا، ولكنه اختُير بحساب دقيق كي يتيح للعالم التطلّع إلى الكوْن المتعدّد الإيقاع برؤية فاحصة شاملة تبدأ من الركن الأدنى الأيسر صوب الركن الأعلى الأيمن بحيث ينشأ عن هذه الرؤية محورٌ مائل يشطر الصورة نصفيْن

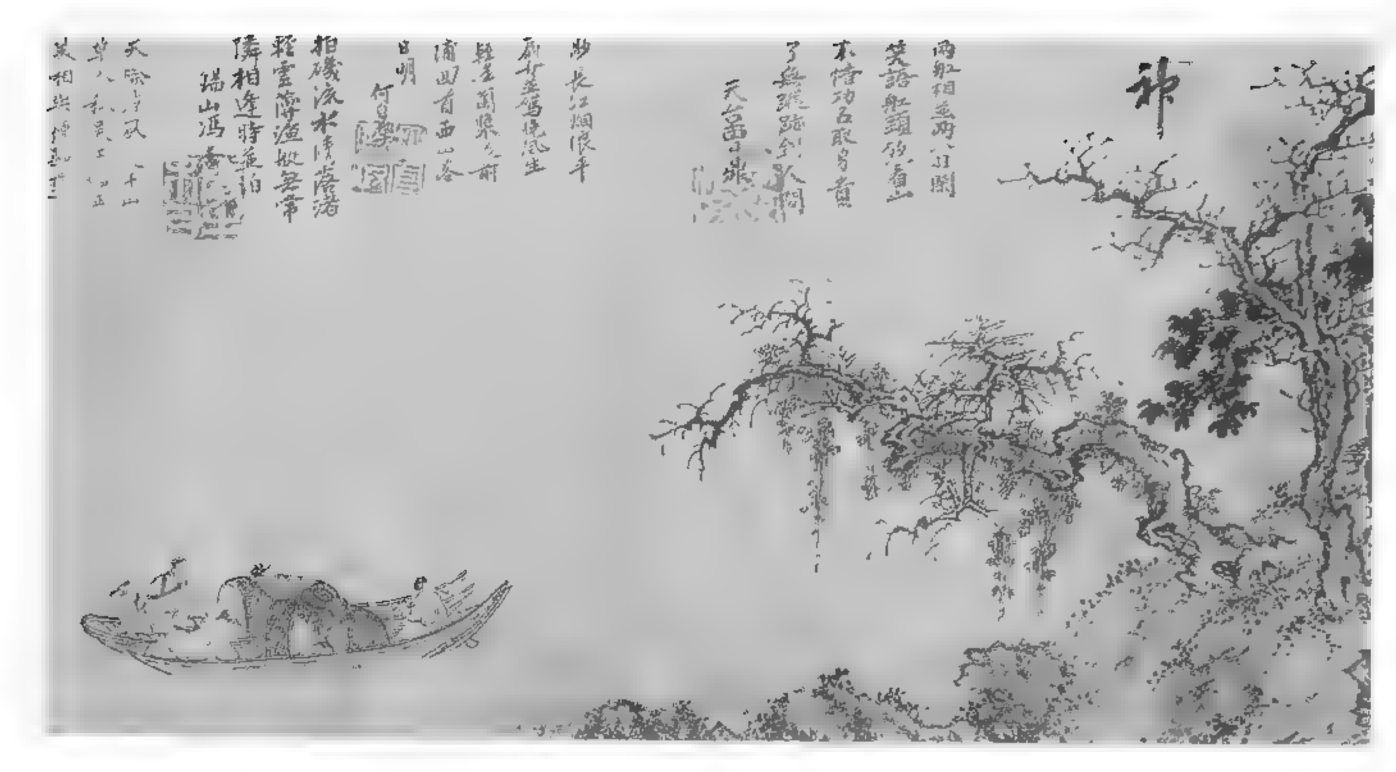
متعادليْن. ولعل المصوّر كان ينشد التعبير عن توحّد الكوْن ماديا ومعنويا في سسيج واحد، وهي رؤية يزخر بها التصوير الصّيني بصفة عامة، مما يؤكد لنا عدم انحصار رؤية الفنان الصيني في مادّية الطبيعة وحدها وإنما فيما ينطوي عليه جوهرها من معان فلسفية وعقائدية هي بمثابة اللُّحْمة والسَّداة بالنسبة للّوحات المصوَّرة التي يُبْدعها الفنان.

المصوّر تشنْغ ـ فو

وكان «**تشِنْغ ـ فُو**» مصوّرا أكثر منه عالما. وبالرغم من أنه تتلمذ على «چاو ـ منغ ـ فو» واقتبس بعض عناصر تقنيّته وأسلوبه، فإنه حافظ على ما تشرّبه من دفء المناظر الطبيعية لأسرة سونغ وشاعريّتها. وتكشف لفيفته اليدوية المصوّرة «نزهة نهرية بالقارب خلال فصل الخريف» (**لوحة ٣٦١**) عن استخدامه لتقنيّتيْن متعارضتيْن في لوحته، فبينما صوّر رُكّاب القاربَ المستغرقين في النقاش بخطوط ناعمة رقيقة ولمسات فرشاة مُشْبعة، صوّر ضفّة النهر والشجر على هواه بلمسات متحرّرة، كما عُني بتنويع خطوط الكتابة الخطّية التي تعلو اللوحة، فمنها الداكن ومنها الفاتح وذلك لتجنّب الرتابة في تصميمه العام.

المصوّر هوانْغ كونغ ـ وانْغ

أما الأستاذ الذي كان له بالغ الأثر في تصوير المناظر الطبيعية فيما بعد، فهو «**هوانْغ كُونغ ـ وانْغ**» حتى يكاد معظم مؤرخي الفن ونقّاده يُجمعون بقضّهم وقضيضهم على تقريظه والإعجاب به وإن لم تُوح لوحاته المصوَّرة للوهلة الأولى بالأسباب التي تدعو إلى مثل هذا التقريظ. وكان «هوانغ كونغ ـ وانغ» مُغْرمًا بمشاهد الحياة اليومية، فبينما كان مصوّرو المناظر الخلوية في «أسرة سونغ الشمالية» حريصين على بثّ الإحساس بالتشويق في المَشاهد، اكتفى مصوِّرو «أسرة سونغ الجنوبية» بأن تكون جذّابة فحسب. أما مصوّرو اللتراتي في عهد «أسرة يوان» فلم يبالوا بمثل هذه السِّمات، إذ لا تعنيهم سوى البساطة والبُعد عن التعقيد موضوعًا وأسلوبًا وتضمين هذه البساطة لمسة متفرِّدة لافتة في إطار الرقّة والدماثة. وليس ثمة مصوّر استطاع تحقيق هذا الإطار المُثير اللطيف أفضل من «**هوانغ ـ كونغ ـ وانغ**» الذي اتّبع أسلوبا نابعـ من أسلوب مصوّري المناظر الطبيعية في عهد «أسرة سونغ» مستخدمًا لمسات جليَّة من فرشاة المداد أو اللون تُشكّل بوضوح ما استقرّ عليه تصميمه. وأرى أن أروع أعمال «هوانغ كونغ ـ وانغ» هي اللفيفة المصوّرة المعروفة باسم «العَيْشُ في أحضان جبل فُو ـ تشُون» التي رسمها في أواخر حياته وحظيت بشهرة واسعة (**لوحة ٣٦٢**) حيث تبدو الجبال ساكنة تتناثر البيوت في أرجاء ما يتخلّلها من وديان، على حين تنتصب الجواسق على ضفة النهر، كما تشدُّنا جذوع أشجار الصنوبر المتراصّة والمخاضات الرملية الضّحلة الممتدة داخل المياه، فضلا عن الغيْضات الزاخرة بالأشجار المورقة هنا وهناك، وتتخلّل اللوحة نبرات داكنة وبقع سوداء تُرقِّط أسطح الجبال حتى بَدَتْ وكأنها صورة مُخْتزلة لبعض الأشجار. ولايخضع أي شيء في الصورة لنمط بذاته أو لتنسيق مُسْبق، كما تنفرد اللوحة بتسجيل التلاشي المتدرّج لكتل الجبال في الفضاء السماوي اللانهائي للإيحاء بتضافر عناصر الطبيعة في نسق عام دون الإخلال بجوهر الموضوع ككل. وقد اعترف الفنان بأنه أعدّ التصميم كله دُفعةً واحدة وفي لحظة واحدة، ثم مَضَى يُضيف إليه بين الحين والحين كلما صَفَا مزاجه واعتدل. وانْقضت سنوات ثلاث قبل أن يفرغ من استكمال لوحته التي كانت حصيلة سلسلة طويلة من النزوات المتعاقبة، وبرغم ذلك ظفرت اللوحة بمرتبة الامتياز عن جدارة واستحقاق.



▲ لوحة ٣٦١. تشنغ ـ فُو. نزهة نهرية بالقارب خلال فصل الخريف. الكتابة الخطيّة لأحد أصدقاء الفنان. جزء من لفيفة مصوَّرة. مداد وألوان على الورق (١٣٦١). ارتفاع ١٠ سم تقريبا. أسرة يوان. القصر الإمبراطوري. بيجنغ.

▼ لوحة ٣٦٢ هوانغ كونغ ـ وانغ (١٢٦٩ ـ ١٣٥٤) : العيْشُ في أحضان جبال فُو ـ تشُون (١٣٥٠). جزء من لفيفة يدوية مصوّرة. مداد على الورق. أسرة يوان. متحف القصر. تاي تشونغ.

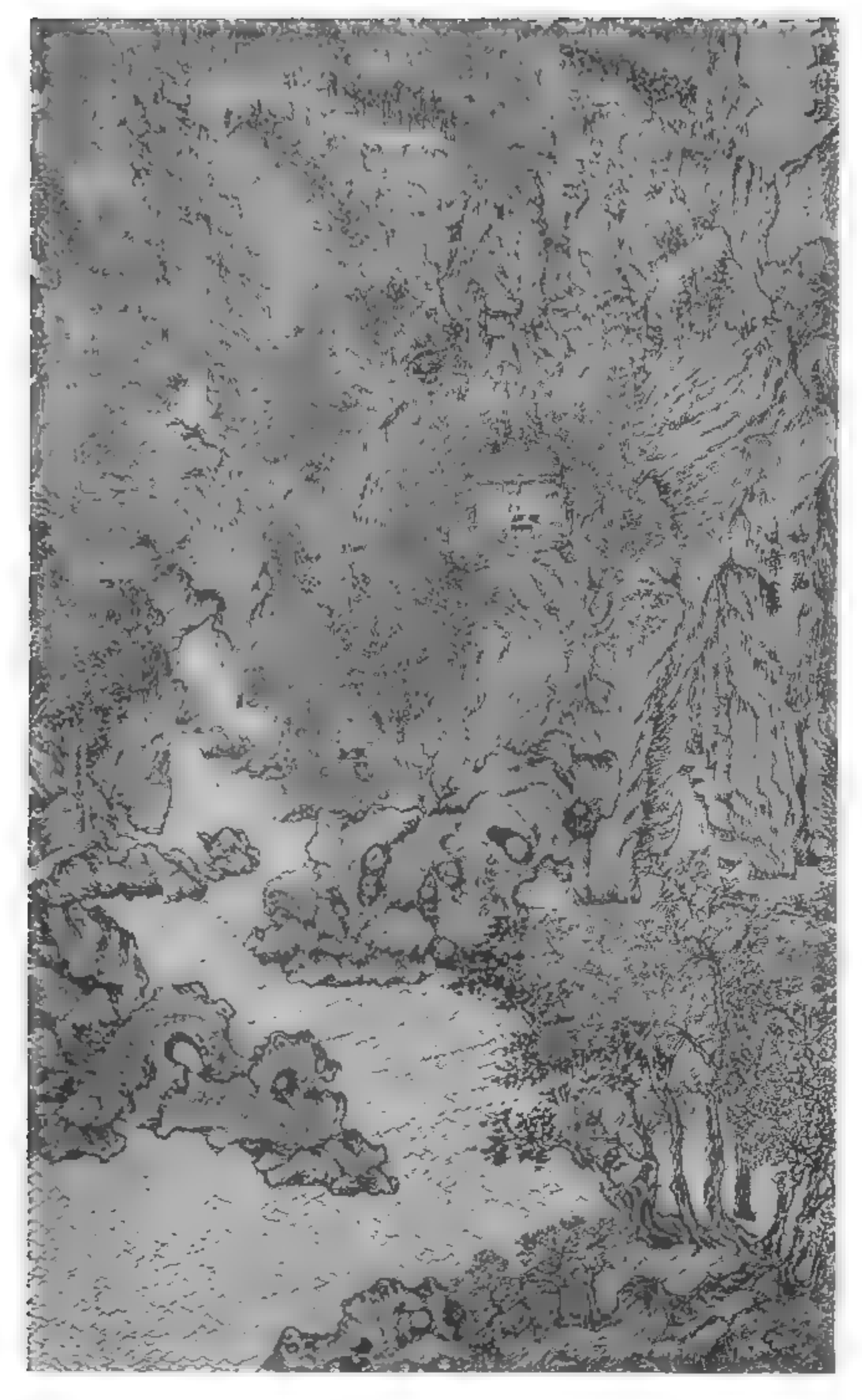


المصوّر تي ـ تسان

وكان «**تي ـ تسان**» صديقا لـ «هوانغ كونغ ـ وانغ»، وقد ظفر بمكانة مرموقة بين النقاد الصينيّين كافة لا تقل عن مكانة صديقه وإن كان دونه شهرة. وبينما كان أبوه وجدّه تاجريْن كرّس هو جهوده للدراسات العلمية والجمالية. وقد أنفق خلال سني شبابه الثروة التي خلّفتها له أسرته على اقتناء المخطوطات النادرة والتحف الفنية القيّمة واللوحات المصوّرة ودُرر لوحات الكتابة الخطّية المحسّنة. وقبيل اندلاع الانتفاضات الشعبية ونشوب الثورات في أواخر حكم «أسرة يوان» وزّع ما تبقّى من ثروته على أقاربه وأصدقائه وانطلق يعيش حياة التنقّل والترحال. ولقد كان تخلّيه عن ثروته تصرّفًا حكيمًا أعفاه من مهانة الاعتقال والتنكيل التي لحقت بسراة القوم حينذاك، فقضى سني عمره الأخيرة آمنًا رخيّ البال متنقلاً بقاربه عبر البحيرات والأنهار، وقد يقضي بعض الوقت برفقة أصدقائه دون أن يفارقه شوقه للعزلة. وتفسّر هذه الرغبة في اعتزال المجتمع ـ باستثناء صُحبته المختارة التي انتقاها بمنأى عن السُّوقية والابتذال ـ لمسة البراءة التي تكسو مناظره الخلوية، حيث لا تقع عيوننا على شخوص على الإطلاق باستثناء كوخ قد يلوذ به أحد النسّاك المعتزلين، بل قد تخلو اللوحة من مثل هذا الكوخ كما هي الحال في اللوحة التي نعرضها (**لوحة ٣٦٣**). وتتميّز هذه اللوحة الرأسية بإيقاع مختلف تماما عن الإيقاع الأفقي الدّارج، ولعلّ الفنان كان يُعبّر باتجاه جميع عناصر الصورة إلى أعلى موازيةً لأضلاع اللوحة الخارجية عن طموح الإنسان للتسامي فوق سطح الأرض الأفقي. وهنا يتجلّى إصرار الفنان على تأكيد تفوّق «الصعود» على «الهبوط» حيث ينهض التكوين بأسْره في اتجاه علوي. ويُلخّص أسلوب هذه اللوحة تقنية الأداء الصيني القائمة على القواعد الأساسية السابق الحديثُ عنها.

وقد ظفر هذا الإنجاز الفني لـ «**تي ـ تسان**» من بين جميع التصاوير الصينية المعاصرة له بتشبيه النّقاد له بـ «**وَجْبة فن تشكيلي بالغة الدّسامة عديمة المذاق**»! التي اعتاد النقّاد الصينيّون إطلاقها بحسبانها ثناءً ما بعده ثناء، وهو تعبير غريب مثير للتعجّب! وبطبيعة الحال نستشفّ من أعمال هذا الفنان أنه لم يكن معنيًا على الإطلاق بالألوف المؤلّفة من الظواهر الطبيعية المحيطة به، حتى لقد دارت معظم أعماله حول ضفّة نُهير أو جدول مائي في أمامية اللوحة تجاورها بضع شجيرات واهنة ومسطّحات فسيحة من المياه تكتنفها عدّة تلال تُشكّل هذا التكوين العجيب. ويقال أيضا إن «تي ـ تسان» قد تناول قصبات البمبو بالتصوير دون أن يُخالجه أي إحساس بالإعجاب

بهاء حتى ذهب نقّاد الفن إلى وصف قصباته المصوَّرة بأنها أشبه بسيقان نبات القنّب!



المصوّر وانْغ ـ منْغ

وعلى النقيض من شفافية «تي ـ تسان» ومثاليّته، نلتقي «وانغ ـ منغ» ابن شقيق «تشاو ـ منغ ـ فو» وأصغر الأساتذة الأربعة الكبار سنّا الذي انصرف اهتمامه إلى الزخم والازدحام اللذيْن تزخر بهما عناصر لوحاته على نحو ما نلمس في صورته المعروفة باسم «مساكن بالغابة في إقليم تشُو ـ تشُو» (لوحة ٣٦٤)، حيث يتعذّر على المُشاهد العثور على فُرجة يطلّ منها على فَراغ باستثناء جزء ضئيل من اللوحة يكمن في ركُنها الأدنى الأيسر. وعلى غرار معظم أقرانه من مصوّري عهد «أسرة يوان» الصينيّين استلهم أسلوب تصوير عهد «أسرة سونغ الشمالية». وتميّزت أسطح لوحاته أيضا بملمس الزّغب والصخور والرُّبى والآكام المتعرّجة الذي قد يُصيب المُشاهد بنوع من الدّوار، كما يسترعي انتباهَنا أن الفواصل الوحيدة في هذا الجدار الكثيف المكتظ بالكتل هي الصّدوع التي تنبثق منها الجداول والشّقوق الضّحلة المحيطة بلفيف من الأشجار وبعض المباني. ولا يمتّ هذا المنظر الخلوي بأيّ حال لا إلى الآفاق النائية الفسيحة المعهودة في مناظر «أسرة سونغ الشمالية» ولا إلى المشاهد محدودة المساحة المأثورة عن مناظر «أسرة سونغ الجنوبية»، فليس ثمة أثر لبُؤرة تجذب النظر في اللوحة التي رُقّش سطحُها هنا وهناك ببُقع حمراء وبرتقالية وخضراء أضفت عليها مزيداً من القلق والاضطراب على العكس من السكينة والصفاء المسيطريْن على لوحات «تي ـ تسان» نتيجة غياب الألوان عنها.

◄ لوحة ٣٦٣. تي ـ تسان (١٣٠١ ـ ١٣٧٤): أشجار تحفّ بجدول مائي في منطقة يُو ـ شان (١٣٧١). لفيفة مصوَّرة مُعلّقة (١٣٧١). مداد على الورق. أسرة يوان. مجموعة وانغ الخاصة. نيويورك.

▲ لوحة ٣٦٤. وانغ منْغ (١٣٠٩ ـ ١٣٨٥): مساكن بالغابة في إقليم تشُو ـ تشُو. لفيفة مصوّرة معلّقة. مداد وألوان على الورق (٢٧ × ١٦,٣سم تقريبا). أسرة يوان. متحف القصر. تاي تشونغ.

١١. التصوير في عهد أسرة مينغ
(١٣٦٨ - ١٦٤٤)

كانت المنطقة المحدودة جنوبي **نهر يانغ دزه** التي لجأ إليها «الأساتذة الأربعة الكبار» وغيرهم من عظماء المصوّرين الذين تباعدوا عن «أسرة يوان» تموجُ بالمشاعر المعادية للمغول منذ تبوّأت هذه الأسرة مقاليد الأمور، وبصفة خاصة بين المواطنين المشايعين لأسرة سونغ الغاربة. ومن هنا كان منطقيًا أن تكون أنجح الثورات التي قامت في أواخر حكم «أسرة يوان» هي تلك التي نشبت في هذه المنطقة بالذات، وهي الثورة التي كانت تتطلّع إلى تنصيب حاكم صيني الهويّة على العرش الإمبراطوري. فإذا الراهب البوذي السابق «**تشو - يوان - شانْغ**» ينادي بنفسه أميراً على دولة «شيانغ - تانغ» المستقلّة عام ١٣٦٤، ثم ما لبث بعد أربع سنوات من طرد جيوش المغول من پكين أن اعتلى العرش إمبراطوراً على جميع أنحاء الصين، وأطلق على نظام حكمه اسم «**أسرة مينغ**».

وفي محاولة البلاط الإمبراطوري الجديد إعادة بعض المؤسّسات الصينيّة الفنيّة التي لحقتها يد الإهمال بعد سقوط «أسرة سونغ»، شرع أباطرة «أسرة مينغ» الأوائل في استقطاب مشاهير المصوّرين واستمالتهم وإغداق ألقاب الشرف الرسمية عليهم وتكليفهم بإعداد اللوحات المصوّرة لتزيين قصورهم. وقد أطلق في وقت ما على اجتماع شَمْل أولئك المصوّرين اسم «أكاديمية مينغ» برغم غياب أيّ مقوّمات إيجابية تدلّ على قيام هذه المؤسّسة مثلما كان الحال في عهود الأسرات السابقة. وكانت كثرة من أباطرة أسرة مينغ مصوّرين هواة مثل «**هشوان - تسونغ**» (١٤٢٧ - ١٤٣٥) الذي قدّم الكثير من صور الطيور والأزهار والحيوان بأسلوب قويم، وخيّل إليه من فرط اعتداده بموهبته أنه نسخة مكرّرة من الإمبراطور «**هوي - تسونغ**»، متناسيا أنه لا هو ولا المصوّرين العاملين تحت إمرته قد حققوا شيئًا يوازي ما قدّمه إمبراطور «أسرة سونغ» العظيم وأكاديميّته من أمجاد فنيّة.

المصوّر پيينْ - ونْ - تشينْ

وتكشف مصوّرات الفنان «**پيينْ - ونْ - تشين**» الذي قدّم خدماته الفنية إلى اثنيْن من أباطرة «أسرة مينغ» الأوائل عن مزايا هذه الزُمْرة من المصوّرين. مثال ذلك لوحة «الأصدقاء الثلاثة والطيور المائة» التي تندرج ضمن مجموعة من اللوحات أعدّت خصّيصا لاحتفالات رأس السنة (**لوحة ٣٦٥**). والمقصود بالأصدقاء الثلاثة أنهم أصدقاء الطقس البارد، بدءاً من أشجار الصنوبر وقصبات البامبو دائمة الخضرة طوال فصل الشتاء وأشجار البرقوق والخوخ والمشمش والكرَز التي تُزْهرُ قبيل ذوبان الثلوج، على حين يظل غيرها من الأشجار كامنا في بياته الشتوي. ويُشكّل هؤلاء الأصدقاء الثلاثة في لوحة «پيينْ - ونْ - تشينْ» مجاثم لحشد من الطيور الجميلة المتنوّعة قلّما يتحقّق اجتماعها معا في الطبيعة في مكان واحد، فإذا هي تؤدي دوْرا زخرفيا جذّابا يُعبّر عن جملة من الظواهر الطبيعية الخلاّبة. لقد حاول المصوّر في هذه اللوحة محاكاة أساتذة القرنين الحادي عشر والثاني عشر، ووُفّق إلى حد ما في استعادة الدقّة البالغة المعهودة في تصاويرهم ولكن دون أن يصلَ تعبيره إلى ما بلغوه من عُمق الإحساس بالموضوع المصوّر. وتكشفُ اللوحة أيضا عن مدَى ولَع الفنان الصيني بتسجيل الرمزية الكامنة وراء الشكل المرئي والمضمون معا في إطار واحد، وذلك في نسق شبكيّ النسيج يُتيح للفراغات دوراً موازيًا لدور الأشكال المُصْمَتة وبالرغم من تباين العناصر التي تضُمّها اللوحة، فإنها ترمز في مجملها إلى السّلام الذي يحاول الإنسان عبثًا تحقيقه.



لوحة ٣٦٥. بيينْ ونْ ـ تشين (مطلع القرن ١٥): الأصدقاء الثلاثة والطيور المائة (١٤١٣). تفصيل من لفيفة مصوَّرة معلّقة. مداد وألوان على الحرير. أسرة مينغ. متحف القصر. تاي تشُونغ

مدرسة چِهْ

وكان معظم مصوّري «أسرة مينغ» فنانين «محترفين» ينتمون إلى طبقة اجتماعية متوسّطة أو متواضعة، ومن هنا كانوا موضع سخرية طبقة اللتراتي لالتزامهم بالتقاليد العتيقة التي أملتها عليهم أذواق أباطرتهم، فلم يكن أمامهم من سبيل إلاّ التخلّص من تلك الوصاية المقيِّدة لطاقاتهم التي يفرضها البلاط الإمبراطوري فضلا عن مكائد أفراده التي حملت «تاي ـ تشين» أحد المصوّرين اللامعين العاملين مع هذه الأسرة على فصْم صلته بالبلاط بعد خدمة استغرقت بضع سنين في عهد الإمبراطور «هشْوانغ ـ تسُونْغ»، عائداً إلى مسقط رأسه ليُمارس فن التصوير على هواه، غير أنه لم يحقّق نجاحا ماديًا ملموسًا ومات فقيرا مُعدمًا. وبعد وفاته استعاد أتباعه أسلوبه الذي ظفر بإقبال شديد حتى ذاعت شهرته بوصفه مؤسّس مدرسة مهمّة في مجال تصوير المشاهد الخلويّة أطلق عليها اسم مدرسة «چِهْ» انطلاقًا من اسم مسقط رأسه بمقاطعة «چِهْ چيانْغ».

المصوّر تايْ ـ تشِينْ

ويكشف الأسلوب اللاّ أكاديمي المُترع بالحيوية الذي صوّر به «تايْ ـ تشين» لفيفته اليدويّة المصوّرة «صيّادو السّمك على ضفة النهر» عن تحرّره من محاكاة الأساليب السابقة عليه وعَن تمسّكه بالتصوير على هواه ووفق رغبته ومزاجه فحسْب (لوحة ٣٦٦). ويذكّرنا صفاء مشهد القوارب وصيّادي السمك بلوحة «وُو ـ تشن» «صيّادو السمك» التي سبق الحديث عنها، غير أننا نلمس في لوحة تاي ـ تشين مزيداً من لمسات فرشاته المتوتّرة عند تصويره للشجيرات والقصبات والصخور ومخاضات المياه الضّحلة على النقيض مما ساد لوحات مصوّري اللتراتي من سكينة وصفاء في عهد «أسرة يوان». ومع ذلك قدّم «تايْ ـ تشين» الشديد الاعتداد بأسلوبه الفريد لوحةً فنية قيّمة بكل المقاييس في مجال التصوير الوصفي وهو ينتقي الوضْعات بكفاءة وامتياز، كما يبسط أمامنا صفوف القصبات المتشابكة والمخاضات المُوحلة بتلقائية لافتة للنظر.

وقد ظلّت مدرسة «چهْ» تمارس نشاطها بنجاح حتى القرن السادس عشر، عندما تفكّكت أواصرها بعد أن تخلّى مصوّروها عن قواعد هذه المدرسة.



لوحة ٣٦٦. تايْ تشِينْ (مطالع القرن ١٥): صيّادو السمك على ضفة النهر. تفصيل من لفيفة مصوّرة. مداد وألوان على الورق. ارتفاع ١٨٢سم تقريبا. أسرة مينغ. فرير جاليري للفنون. واشنطن.

«مدرسة وُو»

المصوّر شِنْ ـ تشُو

انقضى القرن الأول من مسيرة «أسرة مينغ» دون ظهور أي جديد ذي بال في مدرسة اللتراتي للتصوير، وإن بَرَزَ بعض الفنانين المتميّزين في أعقاب «الأساتذة الأربعة الكبار» خلال عهد «أسرة يوان»، غير أن معظمهم اكتفى بمحاكاة أعمال السلف مع شيء من التصرّف، وظل نشاط هذه المجموعة محصورا في مدينة **«سُو ـ چُو»** ـ التي سبق الحديث عن حدائقها الرائعة الفيحاء ـ فإذا هي تغدو مركزًا ثقافيا مرموقا. أما فريق المصوّرين الذين أخذوا على عواتقهم رسالة إرساء تقاليد اللتراتي باعتبارها رأس الرُّمح بالنسبة للتصوير الصيني، فقد اتخذوا من **«وُو ـ شي»** قُرب «سُو ـ چُو» مستقرا، ومن هنا أطلق عليهم اسم مدرسة «وُو»، وكان أغلبهم ينحدرون من أسرات موسرة وتلقَّوْا تعليما كونفوشيُوسيًا مكثّفا وتميّزت تصاويرهم بطابع الاعتدال والتوازن الرصين تحت تأثير مؤسّس المدرسة الفنان «شنْ ـ تشُو» الذي كان ينحدر بدوره من أرقَى عائلات «سُو ـ چو» وظفر في صباه بميزتين: أولاهما مخالطة كثرة من صفوة العلماء والشعراء والفنانين في محيط أسرته وخارجها وما كان يتمتّع به من ثقافة واسعة دعَمتْها مواهبه العلمية والفنية، فضلا عن رغبة محمومة نحو مطالعة كل ما يقع تحت يده ودراسة اللوحات المصوّرة التي أتيحت له فرصة مشاهدتها. وثانيتهما ما لقنه من أسرار فن التصوير على أيدي نخبة من عُظماء الفنانين، فانبرى يحاكي أساليب مَنْ حظي بإعجابه منهم، كما عكف طوال حياته على استنساخ لوحات أساطين مصوّرِي أسرتيْ سونغ ويوان اعترافا بفضلهم. على أنه ليس من الإنصاف اعتباره مصوّرا تلفيقيا(١٥) أو شخصيّة انفعاليّة مُندفعة مُضْطرمة الوجدان كما يَحْلُو لبعض النُقاد وصفه، بل كان مصوّرا خلاّقا مجدِّدًا للأساليب المبكّرة ينفّذها بتقنيّته الخاصة وذوقه المتفرّد. وحسبُنا ما ينبني عليه تصميمه الفنّي للوحته العُظمى الخالدة «تأمّل قمر منتصف الخريف» **(لوحة ٣٦٧)** من تراكُب أجزائها وتضافُر مكوّناتها الذي نلمس معه ذكاءً متوقّدًا منضبطًا على النهج الذي نستشفه في لوحات الفنان الفرنسي الشهير **سيزان**. ويتجلّى في هذه اللوحة التي رسمَها «شن ـ تشُو» وهو في سنّ الستّين مزيجا عذبًا من الغنائية والبراءة معًا يكمن وراء خطوط رسمه المميَّزة. وتُصوّر اللوحة الفنان مجتمعًا بثلاثة من أصدقائه وهم يستمتعون باحتساء النبيذ في كوخ متواضع مكشوف من أحد جوانبه كي يُتيح لهم تأمل قمر الخريف. وتمتد وراء حافة جُرف النهر الذي يعلوه الكوخ مساحة مُنْبسطة غمرتها درجات ألوان مخفّفة تمثّل مياه النهر وفضاء السماء دون تمييز، على حين يُلطّف ضوء القمر المكتمل الاستدارة ـ الذي يبدو على هيئة قرص شاحب في أقصى يسار اللوحة ـ من سيطرة ألوان الأشجار والمباني على المشهد بأسْره.

وكانت أَول خطوة خطاها الفنان لتشكيل لوحته هي تصوير شاطئيْن مختلفيْ المعنى والمبنى: الشاطئ الأيمن المكتظ بالأشجار والأكواخ، والشاطئ الأيسر الخالي من أية أشكال باستثناء القمر البازغ من الجانب العلوي الأيسر للّوحة. ويَحَار المُشاهد لما يعنيه المصوّر من زيارة طائر البشاروش للكوخ الذي يضمّ صحاب الفنان المُنْغمسين في احتساء الشّرابَ. ولّما كان موسم الخريف في الصين هو موسم التأمل العميق الذي قد يدفعُ إلى الاكتئاب، فلم يَفُتْ «شنْ ـ تشُو» التعليق على هذا المشهد بعبارته الشّاجنة: «لم نكن في صبانا نكترث بالتطلّع إلى قمر منتصف الخريفَ، ظانّين ألاّ فرق بين قمر منتصف الخريف وبين أي قمر آخر خلال فَصول السنة. ولكنّنا كلما أوْغلنا في العمر أدركنا الفرق الشاسع بين قمر وآخر، ولم نعُدْ نستخفّ به كلما رفَعْنا الكأس احتفاء بهذه المناسبة. تمرّ الأيام بحلْوها ومُرّها وما تدري نفسٌ أتُعمَّرُ إلى الخريف المُقبل أم سيُوافيها أجلُها قبلُ. تُرى كم مرة سيعودُ فيها قمرُ منتصفَ الخريف شيْخًا بلغ خريف العمر . . . . ! أعلمُ يقينا أنه من العسير أن نستبقي بين ذكرياتنا ضوءه العابر».

المصوّر تشنْ ـ شُونْ

وبيما حافظَ معظم فنابي مدرسة «وُو» على تقاليد التصوير الخطّي المتوارثة في أساليبهم، انفرد «تشنْ شُون» باتّباع أسلوب «مي ـ فو» وأضرابه في تصوير المناظر الخلويّة، والذي تتجلّى سلاسة تكوينه في لوحات لفيفته اليدويّة المصوّرة المعروفة باسم «جبالٌ تلفُّها السُّحب» (لوحة ٣٦٨). وليس ثمة جديد من الناحية الأسلوبية في هذه اللوحة إلا مظهرها غير المألوف برغم تلقائية تنفيذها، كما لا تنطوي الصورة على أي غموض فلقد كان «تشنْ شُون» مهمومًا بالمعالجة الانطاعية للأرض والأشجار اليانعة المنداة وبمزاولة الخصائص غير المألوفة للمسات الفرشاة الخاطفة وبالتفاعل المتبادَل بين المداد الأحادي الأسود والألوان وبين درجات اللون الدافئة والباردة التي تُغشّي اللون الرمادي. وأخيرا لا يفوتنا التنويه بروعة مشهد الجبل وشموخه فوق التكوين بأسْره في أثناء عروجه إلى أن ينتهي بقمّته السامقة المُدبّبة.

المصوّر تشاوْ ـ تشِنْ

وتكشف لوحة للفنان العاطفي «تشاَوْ ـ تشِنْ» عن براعة استخدام الفرشاة، وعن قدرة خارقة على الرّسامة تثير الإعجاب، وعن تحرّر من النزعة التكلّفيةَ يندر أن نلتقي بمثلها في مصوّرات ما بعد «أسرة سونغ» ويتعلّق موضوع هذه اللفيفة المصوّرة المسمّاة «حلم الخلود» (لوحة ٣٦٩) بقصيدة للشاعر «تشُو ـ إيه» الذي رأى في حُلْمه أنه انتقل به إلى عالم الخلود من خلال طقوس العبادة الطاويّة. نرى الشاعر في بداية اللفيفة من خلال نافذة مفتوحة في كوخه القائم فوق قمة الجبل حيث يبدو مستندًا إلى منضدة مُستغرقا في النوم. وعند بسط اللفيفة يبدو مرة أخرى مستغرقا في الحُلم وقد تسامَى مُعرِّجًا بجسده المادي إلى عالم الخلود. وهكذا ينتقل بطريقة غير مباشرة من عالم مادي تدعمه الصياغة المُحكمة للأشجار والصخور إلى التصوير الرائع لعالم الفضاء الروحاني الذي يبدو على شكل وهدةٍ تُطوّقها قمم يتوسّطها شخص ضئيل الحجم هائما في الفضاء.

لقد أوْحَى لنا هذا الفنان الشامخ في هذه اللوحة الرائعة بخلفيّتيْن مُختلفتيْن تمام الاختلاف هما المشهد المادي المزدحم في الجانب الأيمن من اللوحة والفراغ الشفّاف الصافي المُتلاشي مُندمجًا مع اللا نهاية العلوية في الجانب الأيسر. وبينما اتّخذ الصعود إلى أعلى في اللوحات الكلاسيكية السابقة شكلا مخروطيا، يتّخذ في الجانب الأيسر من هذه اللوحة سمةً مغايرة تماما هي التخافُت والتلاشي، كما راعَى الفنان عنصر التوازن فإذا هو يُدرج نصّا خَطيّا مدوّنًا في الجانب الأيسر تُقابله من الجهة اليمنى كتلة صخرية داكنة اللون.

المصوّر تانْغ ـ ينْ

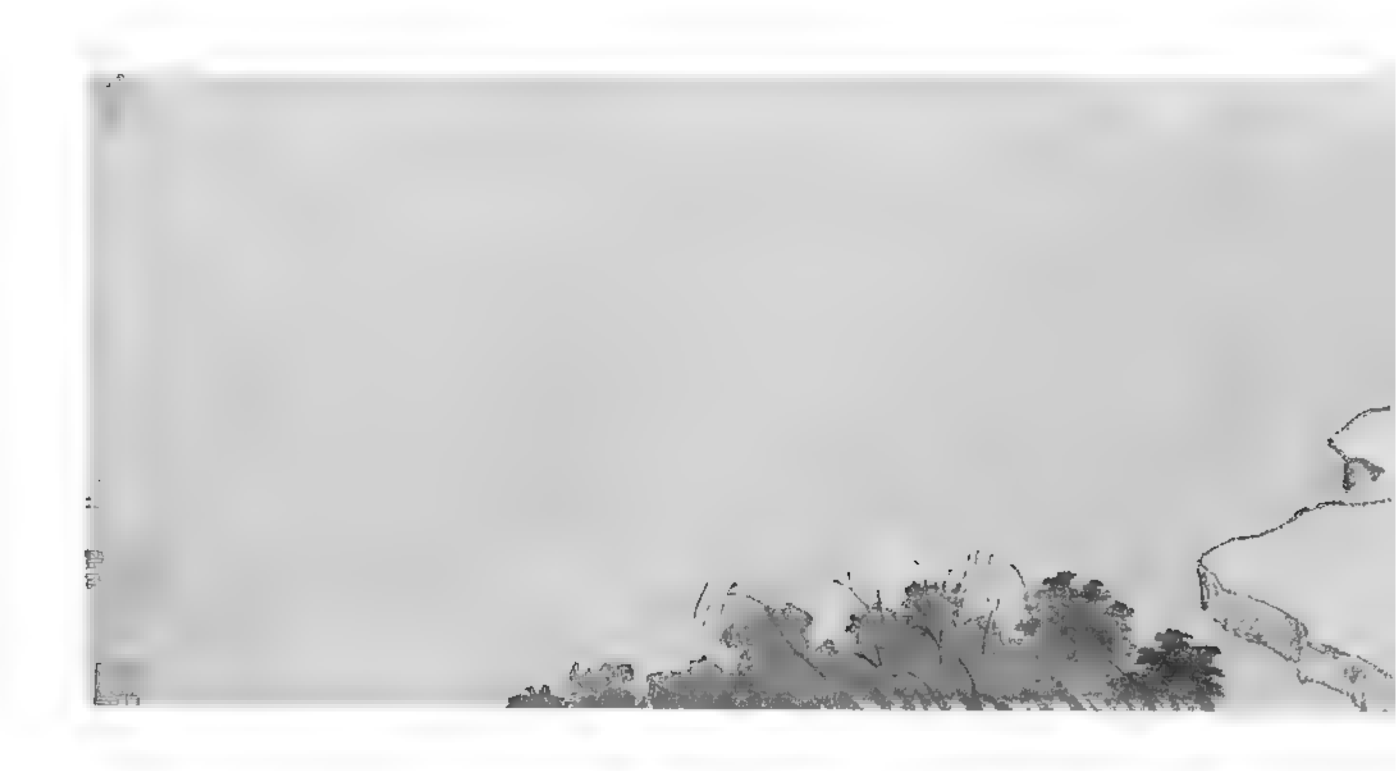
وثمة لوحة من عمل «تانْغ ـ ينْ» محفوظة بمتحف القصر في تاي تشونغ بعنوان «عالمان يعتزلان المدينة لصيد السمك النّهري خلال موسم الخريف» (لوحة ٣٧٠)، حيث نشهد في موقع شاعريّ بمنتصف اللوحة عالميْن مولعيْن بصيد السمك وقد استرخيا في قاربيْهما ودَلّى أحدهما ساقه في الماء وهو يعزف على الناي ويُصاحبه زميله بالتّصفيق لضبط الإيقاع، على حين تجرف مياه الشلاّل المتدفّقة أوراق أشجار الخريف المتساقطة لتتناثر فوق الصخور. ويتوافر المناخ المُوحي بالخريف في المشهد من خلال أنغام النّاي الحزينة المختلطة بحَرير مسقط المياه الناعم مُسْبغَةً جوا دراميا على التباين القائم بين صلابة الصخور ورقّة منحًى جديد في استخدام الألوان بين فناني اللتراتي الذين برعوا في استخدام الألوان لأهداف جمالية في نمط موحّد يهدف إلى تجميل أسلوب الرسم بالمداد الأحادي اللون، فضلا عن غَمْر المُسطّح بأطياف اللّون الأخضر الضّارب إلى الزُّرقة والبُنّي المَشُوب بالحُمرة تعبيراً عن صلابة الصخر، وبصفة خاصة الصخرة الضخمة إلى يسار اللوحة التي تكشفُ عن ملمسها النّبضات

▲ لوحة ٣٦٨. تشنْ ـ شَون (١٤٨٣ ـ ١٥٤٤): جبال تلفُّها السُحب. (١٥٣٥) جزء من لفيفة يدوية مصوَرة. مداد وألوان خفيفة على الورق (ارتفاع ٣٠,٤ سم). أسرة مينغ. فرير جاليري للفنون. واشنطن.

▼ لوحة ٣٧٠. تانْغ ـ ينْ (١٤٧٠ ـ ١٥٢٣): عالمان يعتزلان المدينة لصيد السمك النهري خلال موسم الخريف. جزء من لفيفة يدويّة مصوَرة. مداد وألوان على الحرير (ارتفاع ٣٠سم) أسرة مينْغ. متحف القصر تاي تشونغ.



▲ لوحة ٣٦٧. شِنْ ـ تشو (١٤٢٧ ـ ١٥٠٩): تأمّل قمر منتصف الخريف. لفيفة مصوّرة. مداد وألوان خفيفة على الورق (٣٠،٤ سم × ١٤٣،٦سم). أسرة مينغ. متحف الفنون الجميلة. بوسطن.



▼ لوحة ٣٦٩. تشاوْ ـ تشِنْ (١٥٠٠ ـ ١٥٣٥): حلم الخلود في كوخ ذي سقف جمالوني مكسو بالقش. جزء من لفيفة يدوية مصوَّرة. مداد وألوان على الورق (ارتفاع ٣٠ سم). أسرة مينغ. فرير جاليري للفنون. واشنطن.

القصيرة لفرشاة «جافة»[٦٥] داكنة اللون. وتمخّضت الصورة عن تشكيل رائع للكتل الصَّخْريّة يُوحي بصلابتها لم نُصادفه من قبل في أعمال مصوّري «أسرة مينغ» الذين نادراً ما يلقون بالاً إلى القيم اللّمسية الطبيعية أو إلى السّمات التشكيليّة للأسطح التي يصوّرونها. فلقد ظل النمط التشكيلي المُتقن هو الشُّغل الشّاغل والوسْواس الذي يؤرِّق «تانغ - ين»، فإذا به يغمر السّطح الصخري شديد الانحدار إلى يمين الشلاّل بلمسات فرشاة واهنة لها إسهامها أيضا في تشكيل الصورة تكرّر بأطرافها المدبّبة وبإيقاعها المتناغم ما يتخلّلها من فواصل مُسَايرةً نمط أمواج النهر من تحتها، وتتميّز اللوحة في عمومها بالسلاسة والأناقة. وإذا كان أحد نقّاد «أسرة مينغ» قد ذهب إلى أن لمسات فرشاة «تانغ - ين» أرقّ من لمسات فرشاة «لي - تانغ»، فأغلب الظن أن رأيه نابع من انحياز حقبة بذاتها إلى المفهوم المتداول آنذاك القائل إن خطوط فرشاة عهد «أسرة طانغ» أشدّ نعومة وسلاسة وجذباً للأنظار من فرشاة أساطين عهد «أسرة سونغ».



لوحة ٣٧١. فان تشيُو ينْغ (١٥١٧ - ١٥٥١): قضاء أحد أيام الصيف في ظلال أشجار الموز. جزء من لفيفة مصورة معلقة. مداد وألوان على الورق (عرض ٩٩ سم). أسرة مينغ. متحف القصر. تاي تشونغ.

المصوّر فان تشيُو - ينْغ

ورسم «فان تشيو - ينغ» بدوْره لوحات مناظره الخلوية وفق الأساليب القديمة المهجورة، مستخدمًا تقنية «الأزرق والأخضر» المأثورة عن «أسرة طانغ»، ويحتفظ متحفا الفنون ببوسطن ونلسون جاليري في كانساس سيتي بنماذج رائعة لهذه التقنيّة. وما من شك في أن اهتمامه بالتصاوير الكلاسيكية السالفة كان نتيجة لعلاقته الوثيقة بمصوّري اللتراتي، فقد استطاع من خلال مخالطته لهم تقديم نماذج شبيهة بتلك النماذج السالفة التي كانت في حوزة القلّة من مقتني مصوّرات «أسرة طانغ»، إذ لم تكن المتاحف العامة أمراً معروفا في الصين القديمة انذاك. ومع أن مُصوّري اللتراتي قد أمطروا لوحات «تشيُو - ينْغ» ثناء وتقريظا، إلاّ أنه برغم عبقريته التصويرية لم يكن ينتمي إلى طبقة العلماء أو الشعراء أو الخطّاطين الكبار، ومع ذلك شقّ طريقه وفق معاييرهم في بعض أعماله مثلما فعل «تشو - چو» و «تانغ - ين». وواقع الأمر أن منجزات هؤلاء الفنانين الثلاثة تعكس أساليب مجتمع مدينة «سُو - چو» متعدّد الطبقات. وثمة أعمال ثلاثة متبقيّة من مجموعة من أربع لوحات تتناول الفصول الأربعة، نعرض منها لوحة فصل الصيف المسمّاة «قضاء يوم تحت ظلال أشجار الموز خلال موسم الصيف» (**لوحة ٣٧١**) يحتفظ بها متحف القصر الإمبراطوري في بيجنغ إلى جوار لوحة أخرى من المجموعة نفسها. وتصوّر اللوحة عالميْن يفترشان الأرض في ظل أشجار الموز والصخور الشاهقة هربًا من حرارة القيظ، يغمز أحدهما أوتار آلة موسيقية شبيهة بالطنبور (البانچو العصرية).

ويُنصت الآخر بشغف وإعجاب على حين يقوم غلامٌ بإعداد كؤوس الشراب فوق منصّة خشبيّة. أما السّمات الغالبة على المشهد فهي اعتدال الطقس تحت ظلال الشجر الذي يعبّر عنه اللونان الأزرق والأخضر والعزلة التي توفّرها الصخور المتصدّرة لأمامية اللوحة في مواجهة المُشاهد، كما وُفِّق «فان تشيو ـ ينغ» في الإيحاء بجو الاسترخاء في المشهد دون أن يفرّط قيد أنملة في إضفاء ثوب الأناقة المأثورة عنه على تكوينه الفني.

المصوِّر تشِنْ هونغ ـ چو

ولا توحي تصاوير الفنان «تشِنْ هُونغ ـ چو» (١٥٩٩ ـ ١٦٥٢) بأنه كان طرفًا في سلسلة الدسائس والمكائد التي شارك في حَبْكها بعض مصوِّري «أسرة مينغ» في نهايات القرن السادس عشر ومطالع القرن السابع عشر، ومع ذلك وجد نفسه متورّطًا فيها برغم أنفه. وقد وُلد «تشن» بمقاطعة چه چيانْغ ومارس التصوير منذ نعومة أظفاره وابتكر تقنيّة بارعة وأسلوبًا شخصيًا منبثقًا عن الأساليب القديمة. وعندما بلغت شهرته مسامع الإمبراطور دُعي إلى الالتحاق ببلاط بكين حيث قضى به فترة وجيزة لم يرتح فيها إلى جفاء المعاملة، فانتهز أول فرصة أتيحت له للانسحاب والتحق بسلك الرهبنة البوذية فترة ثم عاد إلى مسقط رأسه حيث توفّي عام ١٦٥٢. ونعرض له لوحة «نزهة بالقارب فوق مياه البحيرة» **(لوحة ٣٧٢)** التي تتّسم بلولبيّة تكوينها غير المألوف، ويُشكّل مركزها قارب النزهة المستند إلى شجرة وارفة داكنة اللون تجاورُ منصّةَ خشبيّة مستطيلة تنتهي بجوسق وكأنها أعدَّت لاستقبال زوّار هذا الموقع الساحر. وتعلو الشجرة في مسار لولبي شاحب اللون ينتهي عند الزاوية العليا اليمنى من اللوحة، كما يضمّ هذا التكوين غير المعتاد البحيرة التي يرسو فيها القارب، وتنطوي اللوحة على فكر صوفي فلسفي ينأى عن الزخرفة الجوفاء الخاوية من أيّ معنى. وانبنت شهرة الفنان «تشِنْ هُونْغ ـ شُو» على تصاويره لشخوص مستمَدّة من موضوعات تاريخية أو عقائدية سواء حقيقيّة أو من محض الخيال. وتأتي على رأس هذه التصاوير الإيضاحية لفيفة يدوية مصوَّرة تعليقًا على قصيدة شاعرية بعنوان «عودة تاو يُوان ـ مينْغ بعد غيبة طويلة»، وكان «تاو يوان» هذا معاقرًا للخمر عاشقًا للموسيقى مولعًا بأزهار الكريزانْتيمَمْ. ونراه في الجزء الأول من هذه اللفيفة يمارسُ هواياته الثلاث وقد جلس فوق صخرة يستافُ عبيرَ أزهاره وإلى جواره آلة موسيقية وتَريّة وأمامه جَفْنة مُترعة بالنبيد. ويعود بنا الفنان في تصويره للثياب إلى الأسلوب التحويري[٥٣] الذي مرّ بنا في تصاوير الفنان «كُو ـ كاي ـ تشه»، إذ يتسربل «تاو يوان» بعباءة تتموّج من حولها خطوطٌ دائريّة رقيقة متوالية، وتنتهي حافة العباءة بشريط داكن يختتم هذا التكوين موسيقيّ الإيقاع **(لوحة ٣٧٣)**.

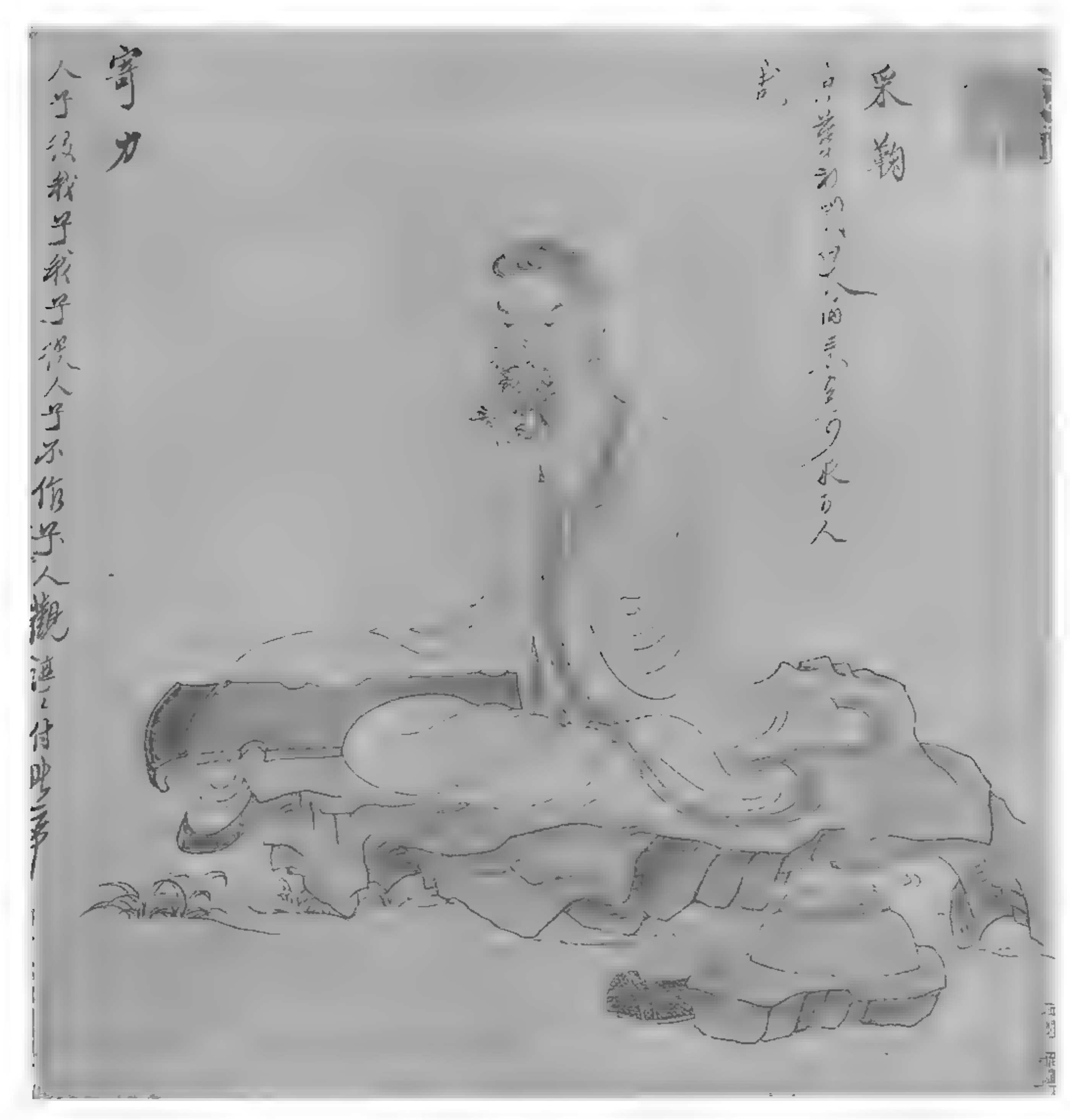
* * *

المصوِّر تانْغ ـ ينْ

وقد تناول الفنان «تانْغ ـ ينْ» رسم المناظر الخلوية ببراعة، غير أن نوعيّة اللوحات المصوَّرة التي رفعت من شأنه وأذاعت صيته هي صور الشخوص، لاسيما صور الحسناوات التي قد تبدو لنا اليوم مبتذلة مع أنها ظفرت بإعجاب نُقّاد الفن الصينيّين وتقريظهم وقتذاك، وإن انطوى تعليقهم على سخرية لاذعة بقولهم: إن علاقاته الحميمة ببائعات الهوى في «سو ـ چُو» قد أمدّته بحنْكة وحذق لا نظير لهما في تصوير الجمال الأنثوي. ويرع إلى جواره في هذا المضمار الفنان «تشيُو ـ ينْغ» الذي استعار أسلوبه من أساليب مدرستيْ أسرة طانغ وسونغ، وقد شكّلا معًا ما يحسنُ أن نُطلق عليه «معمل تصوير الإناث» بدلا من «مدرسة تصوير الإناث» التي ضمّت حفنة من الفنانين المأجورين تخصّصوا في التصوير الزخرفية والرسوم الإيضاحية الماجنة المصاحبة للأدب المكشوف على غرار نماذج تانغ ـ ين وتشيو ـ ينغ، وكانت معظم هذه المستنسخات ممهورة بتوقيعات مُزيّفة للأستاذين حتى ضجّ تشيُو ـ ينْغ بظاهرة تزوير توقيعه فوق تلك اللوحات.



لوحة ٣٧٢. تشِنْ هُونْغ ـ شُو (١٥٩٩ ـ ١٦٥٢): نزهة بالقارب فوق مياه البحيرة. صفحة من مضمّ صور. مداد وألوان على الورق (٣٣ سم × ٢٧,٤سم) أسرة مينغ. مجموعة دوبوسك الخاصة. لوجانو.



لوحة ٣٧٣. تشِنْ هونغ ـ شُو (١٥٩٩ ـ ١٦٥٢): رسم توضيحي لقصيدة «عودة الشاعر تاوْ يوان ـ مينغ بعد غيبة طويلة».
جزء من لفيفة يدوية مصوَّرة. مداد وألوان خفيفة على الحرير. (ارتفاع ٢٩,٨سم). أسرة مينغ. أكاديمية هونولولو للفنون.

المصوّر تشيُو ـ ينْغ

ولعل أبدع ما حفظه لنا الزمن من أعمال «تشيو ـ ينْغ» المصوّرة هي لفيفة «صبيحة أحد أيام فصل الربيع بقصر أسرة هان» (لوحة ٣٧٤)، حيث نشهد أحد مصوّري البلاط في منتصف اللوحة مستغرقا في رسم الإمبراطورة بردائها الأحمر ـ أو لعلها إحدى قيان الإمبراطور ـ في هذا الجزء من اللفيفة. كما تتجمّع وصيفاتها وكأنهن طيور رشيقة زاهية الألوان، على حين يقفَ فَرْدان من خصيان القصر للحراسة في أسفل اللوحة. وقد تميّزت حاشية الإمبراطورة من هؤلاء الوصيفات باسترخاء وضْعاتهن التي تُضفي على اللوحة في جُملتها هدأة ناعمة تعكس ما يسُود مناخ البلاط، وإن افتقرت الوجوه بشكل عام إلى الملامح المميِّزة لكل منهن مما يدلّ على أنهن لسْن شخصيات ذات شأن. وكان هذا اللون من التصوير هو ما برع فيه «تشيو ـ ينغ» وأجاده كما سبق القول. وتسجّل وثائق ذلك العهد شغف هذا المصوّر برسم النساء ـ بل والرجال أيضا ـ بألوان ساطعة حتى بَدَوْا في لوحاته وكأنما تدبّ فيهم الحياة، كما تذهب إلى أن صُوَرَه جميلة أنيقة تزخر بالتفاصيل الرشيقة، وأن لمسات فرشاته بلغت حدا من العذوبة بدت معها زاهية ناصعة وكأنها محفورة في حجر اليَشْب النفيس. وقد انتقلت معظم الصور النسائية للفنان «تشيو» بعد طباعتها على الرواسم الخشبية[٧٣] في أواخر عهد «أسرة مينغ» إلى اليابان، حيث أدّت دوراً مهمّاً في التأثير على فن «الأوكيُو ـ إه»[٧٤] الشعبي خلال حقبة «إدُو».



لوحة ٣٧٤ تشيَو ينْغ (١٥١٠ ـ ١٥٥١): صبيحة أحد أيام الربيع في قصر أسرة هان. جزء من لفيفة يدويّة مصورَة. مداد وألوان على الحرير (ارتفاع ٣٠،٤ سم). أسرة مينغ. متحف القصر. تاي تشونغ.

لوحة «الكهنة البوذيّون يغنّون ويرقصون»

وما أكثر ما يلجأ الفنان الصيني برغم جدّيته المتناهية إلى قليل من اللهو الذي هو أحد مقوّمات حياة الإنسان اليومية بعد أن يضيق بالجهامة الكهنوتية والانعلاق اللذيْن تفرضهما التقاليد البالية والطقوس السقيمة، مثال ذلك احتيار فنان صيني مجهول في عهد «أسرة مينغ» لشكل فنّي شبيه بورقة الشجر كي يُضَمِّنه شتّى مظاهر المرح المرتسمة على وجوه لفيف من الكهنة البوذيّين وهم يغنّون ويرقصون بأسلوب ساخر أقرب إلى الهزل (لوحة ٣٧٥).

تصوير جداري بأحد قصور المدينة المحرّمة

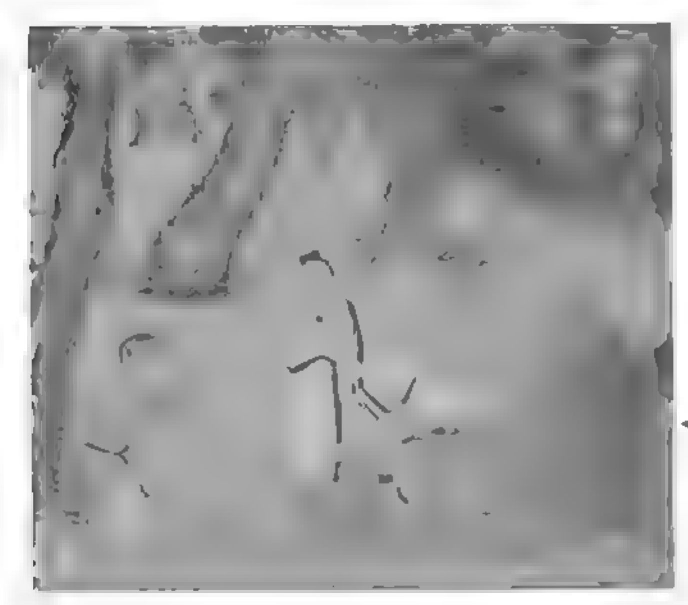
كما شدّ انتباهي تصوير جداري بأحد قصور المدينة المحرّمة في بيجنغ يمثّل جانبا من إحدى الروايات الصينية الشهيرة في عهد أسرة مينغ (لوحة ٣٧٦) رأيتُ ضمّه إلى قائمة اللوحات المعروضة في هذا الكتاب باعتباره تكوينًا شائقًا غير مسبوق. ولعل أبرز ما يستلفت النظر في هذه اللوحة من حيث تكوينها الإنشائي هو استقامة الأعمدة الأمامية والخلفيّة المحيطة بمجموعة من السيّدات وكأنها قضبان سجن معنوي يحتجزُ الحريم داخله، ويُغشّي هذه الأعمدة نسيج طولي وعرضي وكأنه غطاء صدر هذه الملحمة التشكيلية. وهو أسلوب صارم انفردت به الجداريّات الصينيّة المصوّرة دون أن تأخذ به اللفائف الصينيّة الشاعرية المصوّرة.

المصوّر جُو. تشِنْ

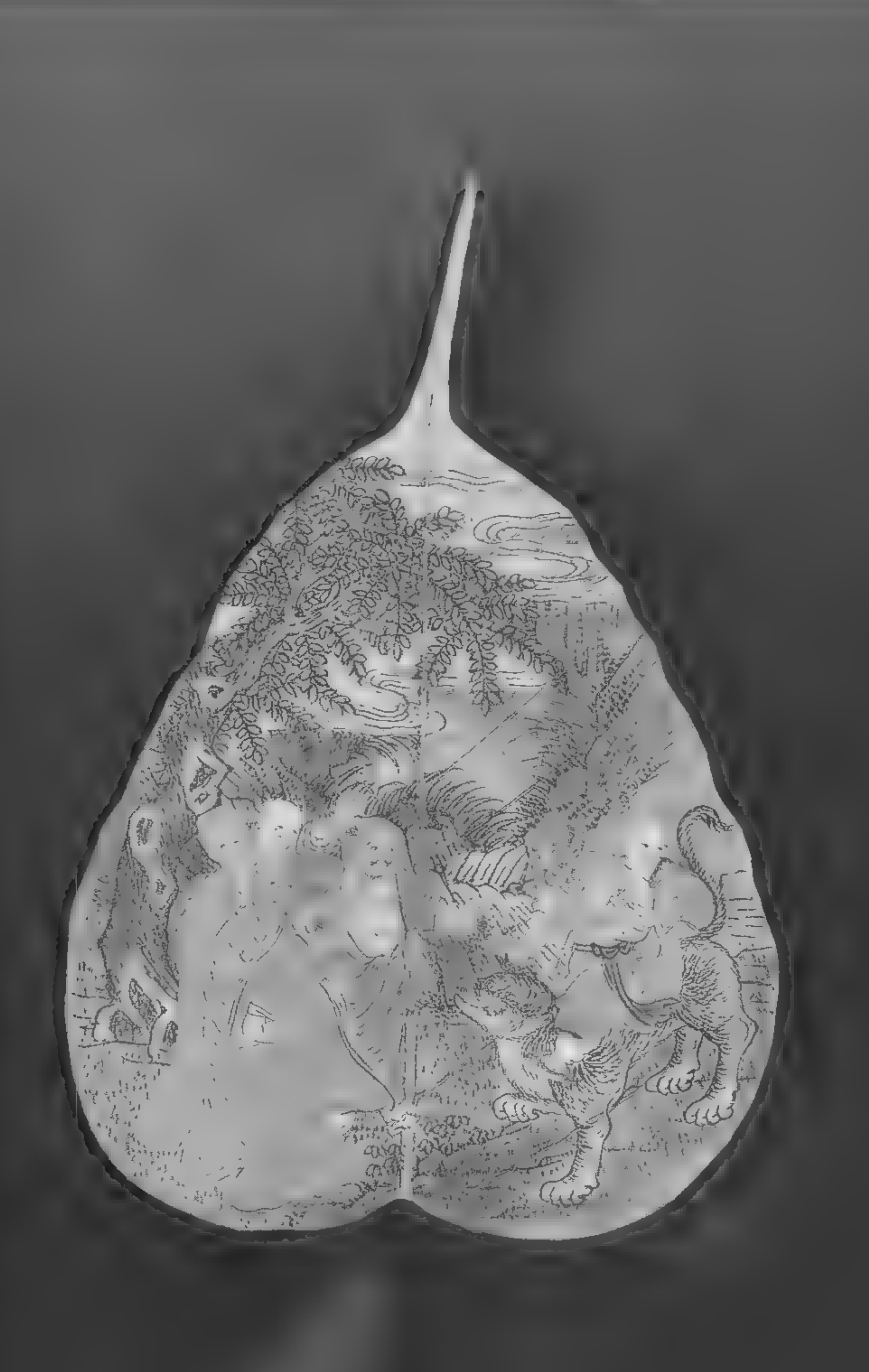
وثمة لوحة غاية في الطرافة من منجزات عهد «أسرة مينغ» للفنان «جُو ـ تشِنْ» تجمع بين الملاحظة الدقيقة والسخرية اللاذعة تعود إلى القرن الخامس عشر بعنوان «شخصيات تُصادفنا في الطريق» (لوحة ٣٧٧)، وتُمثّل ◄ بعضًا من أفراد الشّعب البسطاء في الطريق العام. وقد تعمّد الفنان أن يُصوّر كل نموذج منهم على انفراد وبدقّة بالغة ليؤكد اختلاف هويّتهم المعيشيّة بحيث تكشف عن تفاصيل المِهَن التي يُمارسها أفراد هذا المجتمع.

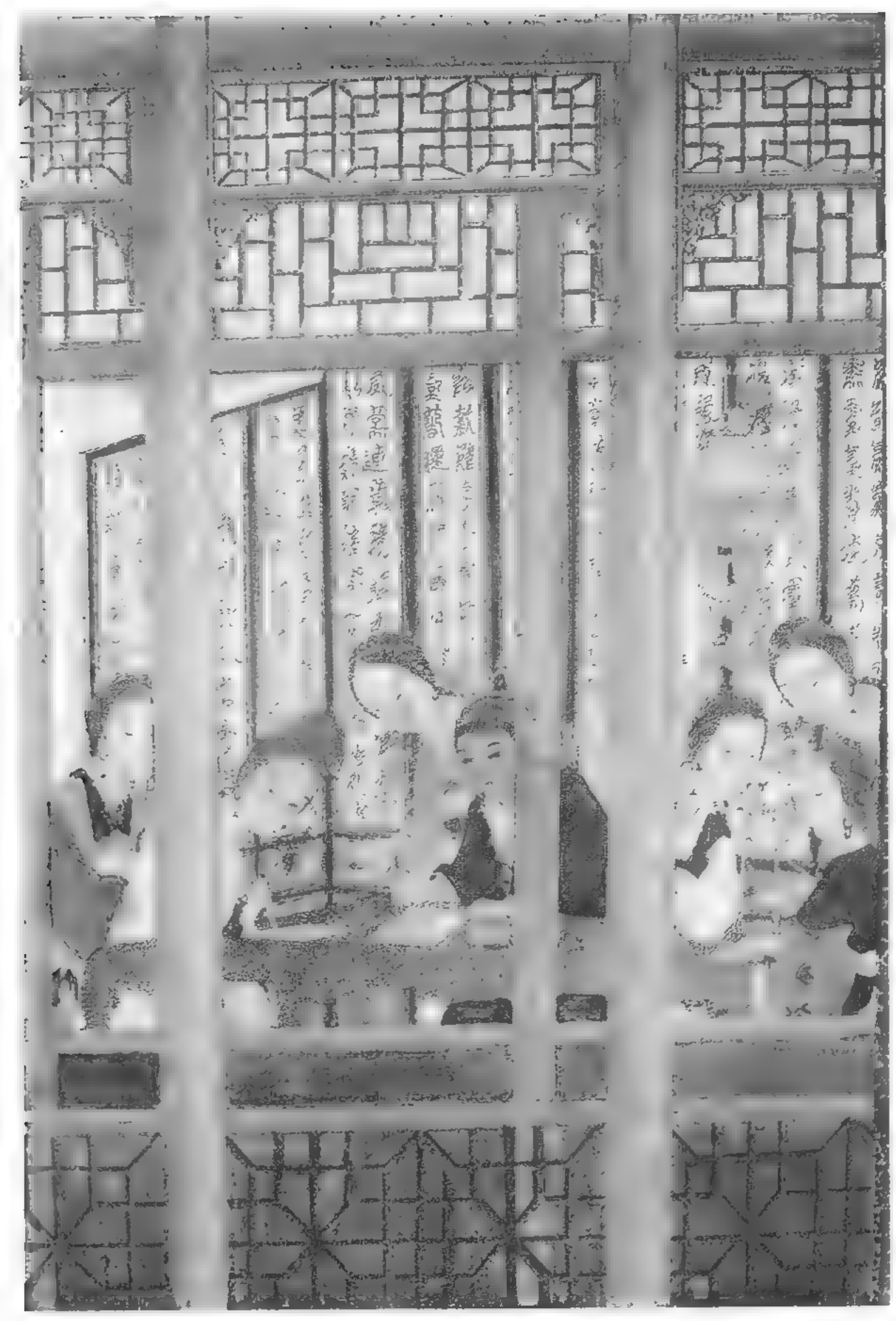
المصوّر كيُو. يِنْغ

وجريًا على عادة المصوّرين الصينيّين في الاحتفاء بأدبائهم وشعرائهم، صوّر الفنان «كيُو ـ يِنْغ» الشاعر «كيو ـ يِنْغ ـ فُو» وهو يلتفت متلهّفًا إلى تناول قدح الشاي الذي أعدّه له غلامه المرافق بعد أن فرغ من تدوين أسفار السوترا في أحضان الطبيعة (لوحة ٣٧٨)، وتبرز في وسط اللوحة العباءة ناصعة البياض التي يتدثّر بها الشاعر وقد تحدّدت أطرافها بشريط أسود يؤدّي دور البُؤرة البصريّة المُستلفتة التي تستحوذ على انتباه المُشاهد فينصرفُ إلى التركيز عليها قبل غيرها من عناصر اللوحة، مثل جذوع الأشجار الضخمة التي تُشكّل إطارًا يحتضن الشاعر.



◄ لوحة ٣٧٨ـ كيُو ـ يِنْغ: الشاعر تشاوْ مُونغ ـ فُو يلتفت متلهفًا إلى تناول قدح الشاي الذي أعدّه له غلامه المرافق بعد أن فرغ من تدوين أسفار السوترا في أحضان الطبيعة. ألوان على الورق (١٥٢٢ ـ ١٥٦٠). مشهد من لفيفة يدوية مصوّرة. (ارتفاع ٦ر٢١سم). أسرة مينغ. متحف كليڤلاند للفنون.





لوحة ٣٧٦. تصوير جداري بأحد قصور المدينة المحرّمةفي بيجنغ، ويمثّل جانبا من إحدى القصص الصينيّة الشهيرة في عهد أسرة مينغ.

◄ لوحة ٣٧٥. فنان مجهول: لفيف من الكهنة البوذيّين يرقصون ويغنّون مَرِحين. التصوير فوق ورقة من شجر التين الهندي. أسرة مينغ. قصر المدينة المحرّمة. بيجنغ.



لوحة ٣٧٧. چو ـ تشن. شخصيات تصادفنا في الطريق. القرن ١٥. أسرة مينغ.

المصوّر تشِهْ هونْغ شيُو

وتشاء الظروف أن تقع بين يديّ لفيفتان من أواخر عهد «أسرة مينغ» - أو لعلّهما من بدايات عصر «أسرة تشينغ» - يحتفظ بهما متحف ريتبرج في زيورخ، تمثّلان «مسرّات الحياة الأربع للشاعر الصيني «پو - كيُو - يي» من تصوير الفنان «تشِي هُونغ شيُو» (لوحتا ٣٧٩، ٣٨٠)، حيث يبدو الشاعر في وضعة أمامية استعراضية وقد انصهرت في مُجملها كل القيم الشاعرية التقليدية المتوارثة مُقتربةً من النزعة الأكاديمية الحرفيّة الخالية من أي نبض إنساني، الأمر الذي يُدْنيها من الأساليب الدّارجة الشائعة فإذا اللوحتان تفتقدان الأصالة والتفرّد. لقد شاء المصوّر أن تتضمَّن لوحتاه الواقع الاجتماعي للشاعر وكأنهما مذكّرات شخصيّة تحكي ماضيه وحاضره ومستقبله في إطار واحد، فمثّله جالسًا فوق جزيرة تعلوها بضع زهريّات تطلّ منها مختلف الورود والرياحين وأوان وأقداح وتمثال لبوذا، كما رسم على مقربة جزيرةً أصغر مساحة استقرّت فوقها عناصر غير محدّدة المعالم. ولعل الفنان كان يقصد بذلك إلقاء الضّوء على الواقع الاجتماعي الرفيع للشاعر، إلاّ أن محاولته شابَها تكلّف واضح. أما أهم ما تحتويه اللوحة الثانية فهي تلك الشخصيّة متجهمة الملامح التي تحتل أحد أركان اللوحة - بل أهمّها - وكأنها ترقبُ بنظرتها الحادّة كلّ ما يدور في إطار اللوحة.. تُرى هل كان الفنان مُبْدع اللوحة يرمزُ بهذه الشخصية إلى الرّاصد اليَقِظ لأفعال الإنسان من حسنات وسيئات وخير وشرّ وجمال وقُبْح؟



لوحة ٣٧٩. تشِهْ هُونْغ تشِيُو (١٥٩٩ - ١٦٥٢): مسرّات «پُو - كيُو - يي» الأربع. مداد وألوان على الحرير. تفصيل من لفيفة مصوّرة (٣١ × ٢٩٠سم). أسرة مينغ. متحف ريتبرج. زيورخ.

لوحة ٣٨٠ (صفحتي ٤٤٨-٤٤٩). تشِهْ هُونْغ تشِيُو: مسرّات «پُو - كيُو - يي» الأربع. مداد وألوان على الحرير. تفصيل من لفيفة مصوّرة (٣١ × ٢٩٠سم). أسرة مينغ. متحف ريتبرج. زيورخ.





وأختتم تصاوير «أسرة مينغ» بعقد مقارنة بين عملين يفصل بينهما حوالي ثمانية أجيال، أحدهما لـ «سوي ـ وي» والآخر لـ «تشانغ ـ فنْغ» الذي مارس التصوير في أواخر عهد «أسرة مينغ» وبدايات عصر «أسرة تشينغ». وكلتا اللوحتين منفذتين بأسلوب المرشاة الطليقة المتحررة الجريئة غير المقيّدة المأثورة عن فنّاني أسرتي طانغ وسونغ، حيث تحتشد حركة الفرشاة بخلجات تعبيرية وأخرى واقعية.

وكان الفنان «سوي ـ وي» شأنه شأن الفنان «تانغ ـ ين» ظاهرة مثيرة كَشفَ عن موهبة أدبية فائقة وهو لا يزال في سن العاشرة، وعمل سكرتيراً لحاكم طَمُوح فلَمَعَ اسمه. غير أنه سرعان ما فقد وظيفته عندما زُجّ بالحاكم في السجن إثر مكيدة سياسية. فتظاهر «سوي ـ وي» بالجنون حوفاً على حياته وأفلت من عقوبة السجن هذه المرّة، إلا أنه لم يُفلت منها في المرّة التالية عندما أسندت إليه تُهمة القتل بعد أن انهال ضربًا على زوجته حتى لفظت أنفاسها، فحاول الانتحار داخل السجن لكنه لم يُوفّق، إلى أن توسّط له صديق للإفراج عنه. وبعد قضاء فترة في العاصمة عاد إلى مسقط رأسه في «چهْ چيانْغ» فقيرا عليلاً ممروراً وانغمس في معاقرة الخمر، وعاش حياة مضطربة غير مستقرة يكسب قُوته من بيع لوحاته المصوّرة وإبداعاته الخطّية ويتعامل مع أهل بلدته بتعالٍ وجفاء حتى نبذوه وعَدُّوه مخلوقاً شاذا غريبًا غير جدير بالعطف أو المحبّة، ومات فقيراً مُعْدمًا في سن الثالثة والسبعين.

وموضوع قصبات البامبو ـ الذي جرت العادة برسمه بالمداد دون الألوان ـ يمنح الفنان فُرصًا بلا حدود للإعراب عن القدرات غير المحدودة لفرشاة الرسم، حيث تتجلّى حركة الأوراق المتراقصة أمام صلابة القصبات وتنوّع لمسات الفرشاة الذي يُذكّرنا بروْعة التعبير التي هي وَقْفٌ على الخطّاط المُحسِّن وبراعة اللّمسة المُفردة الواثقة التي لا تخطئ شأنها شأن نصل سهم يعرف طريقه بلا تردّد إلى الهدف برَمْية واحدة فضلا عن التنغيم القوْسي والرأسي لمجموعة عيدان البامبو وأوراقها على نحو ما نشهد في لوحة «قصبات البامبو» من رسم الفنان «سوي ـ وي» (١٥٢١ ـ ١٥٩٣) (لوحة ٣٨١)، حيث يسترعي انتباهنا التّدبيب الحاد لأوراق البامبو الشبيه بالسّهم المُنطلق في الفضاء، حتى إنه ليُخيّلُ إلينا أن الفنان قد اندفع بفرشاته نحو الورق فاقداً السيطرة على نفسه، متعجّلاً نافدَ الصّبر ليُفرغ ما في ذاته من طاقة تلحّ عليه ولا تُتيح له فسحة من الوقت لإعمال فكْره.

عجبًا!.. تُرى هل يستطيع الفنان التحكُّم في فرشاته تلقائيا بحيث تُصبح جزءًا لا ينفصل من شخصيّته وتكوينه العضوي؟!

◄ لوحة ٣٨١. سوي ـ وي (١٥٢١ ـ ١٥٩٣): أعواد البامبو.
جزء من لفيفة مطويّة. مداد على الورق. أسرة مينغ.
فرير جاليري للفنون. واشنطن.


枝枝葉葉自成排嫩嫩枯枯
向上栽信手歸來非
着意遮晴是雨憑人猜

المصوّر تشانْغ . فنْغ

وما نعرفه عن المصوّر «تشانْغ فِنْغ» أقلّ مما نعرفه عن «سوي ويْ» لأنه لم يكن مشهورا مثله، ثم لأن حياته لَم تحفل بالأحداث والتَّقلُّبات على غرار «سوي ويْ» حتى تُلفت إليه أنظار مؤرّخي الفن. فقد ظل موظفا بسيطًا مغمورًا حتى سقوط «أسرة مينغ»، ثم آثر الابتعاد والعيش حياة الفاقة ليتجنّب خدمة «أسرة تشينغ» البازغة. عاش هانئًا بين الناس لا تصدر عنه كلمة نابية، إذ كان بطبيعته مسالمًا مكتفيًا بذاته محبّا للعزلة. ومن هنا يتبيّن لنا التناقض بين الرجليْن، فبينما يعود عنف التعبير في لوحة البامبو إلى شخصية «سوي ـ ويْ» العُصابيّة المعذّبة، تعود الدّعة الساحرة الآسرة التي تنطوي عليها لوحة «تأمّل أوراق شجرة الإسفندان عبر واد ضيّق» **(لوحة ٣٨٢)** إلى شخصيّة مصوّرها «تشانْغ فِنْغ» الوديعة المُسالمة. وتسترعي انتباهنا في هذه اللوحة سيطرة التكوين العام المعبّر عن وجدان الفنان بمثل هذا الشُّمول الذي يحتوي أدقّ عناصر الطبيعة في مفارقة جليّة مع ضآلة «شكل» الإنسان الواقف فوق قنّة الجبل، والذي لايشدّ انتباه المُشاهد للوهلةَ الأولى بالرغم من أنه يُجسّد الفنان مُبْدَع اللوحة ومحور المأساة بأسرها .. أيّ بلاغة!

ومع ما تنطوي عليه هذه اللوحة من مأساوية إلا أنها تُوحي بمزاج شاعري وسكينة وادعة، فلقد جاءت عناصرها لطيفة رخيّة على العكس من خطوط «سوي ويْ» المتوتّرة المندفعة. ويعزو النقّاد الصينيّون هذا التباين إلى مزاج الفنان ورهافة حسّه لأنه من المتعذّر على الفنان أن تمسّ فرشاته الورق دون أن يبوحَ له بقدر مما يعتملُ بصدره. وأمام الحقائق المجلوّة الثابتة والصّور الناطقة أمامنا لا نتردّد طويلا في الحكم أيّ الرجليْن هو الذي أبدع هذه الصورة أو تلك: أهو قاتل زوجته، أم هو السّويّ عفّ اللسان؟



[illegible] تشانغ فنغ ([illegible]). التطلع إلى [illegible] الإسفنديان ذات أوراق [illegible] ضيق عميق [illegible] لفيفة معلقة. مداد وألوان خفيفة على الورق [illegible] لفيفة معلقة (عرض ٥٤سم). أسرة مينغ. ياماتوبونكا ـ كان. أوزاكا. اليابان.

١٢. التصوير في عهد أسرة تشينغ
(١٦٤٤ ـ ١٩١١)

إطلالة تاريخية

ما كادت جيوش آسرة «مانْشُو» تحتل العاصمة بيجنغ حتى تفرّغت للقضاء على خصومها من الفلاحين المتمرّدين ومن جيوش الأسرات الحاكمة المناهضة التي جنّدها القادة الموالون لأسرة **مينغ** في جنوبي الصين الواحد تلْو الآخر، ولم يتوقّف زحفها حتى وقعت الصين بأكملها في قبضة «**أسرة تشينغ**». وخلال النصف الثاني من القرن السابع عشر، وعلى امتداد القرن الثامن عشر في أثناء حكم الإمبراطورين «كانْغ شي» و«شوان لُونغ»، نعمت الدولة بنهضة ثقافية واسعة النطاق في شتّى الميادين، وأعدّت جيشًا ضخما مُزوّدًا بأشدّ الأسلحة والعتاد فتكًا، كما توحّدت جميع الشعوب الموالية للدولة كالمغول والويغْور وأهل التّبت وغيرهم من الأقلّيات في بوتقة سياسية واحدة، فإذا السلام يسود لأمد طويل، وإذا الفنون تزدهر نتيجةً للرخاء الاقتصادي. كما نشأت مدرسة «**يانْغ جُو**» للتصوير. على أن القدر شاء خلال القرن التاسع عشر أن تشرع الدول الأوربية الاستعمارية في محاولاتها لغزو الصين وانتهاك سيادتها، فنشبت حرب الأفيون الأولى عام ١٨٣٩[٧٥] التي هُزمت فيها الصين، الأمر الذي أزاح الستار عمّا كانت حكومة الصين منغمسة فيه من تخاذل وحُمق وفساد. ومنذ ذلك الحين تحوّلت الصين إلى مجتمع شبه إقطاعي وشعب شبه مُسْتَعْمَر.

وفي عام ١٨٥٠ قامت جماعات من الفلاحين عُرفت باسم «**التايْبِنْغ**»[٧٦] بقيادة «**هُونْغ شوي شوان**» بثورة عارمة احتلت معها «نانْجنغ» واتخذوها عاصمة لهم، ثم أوفدوا جيوشهم شمالاً في محاولة للاستيلاء على بيجنغ، غير أن أخطاءهم الاستراتيجية ـ فضلا عن الصراعات بين قادة «التايْبنغ» ـ سرعان ما قوّضت حلمهم في توحيد الصين، فلم يجد «هونغ شوي شوان» أمامه من سبيل سوى الانتحار عام ١٨٦٤. وبرغم سقوط «نانجنغ» في قبضة جيش «أسرة تشينغ»، فإن الحرب الثورية التي اكتسحت جنوبي الصين وُفّقت إلى زعزعة عرش هذه الأسرة.

وفي عام ١٩١١ تكلّلت ثورة الزعيم «**صُون ـ يات ـ صن**»[٧٧] بالنجاح الذي أدّى إلى تقويض عرش «أسرة تشينغ» ووضْع نهاية للحكم الأوتوقراطي الذي ظل مخيّما على الصين ما يربو على ألفيْ سنة. ولسوء الحظ مضى أمراء الحرب والعناصر الإقطاعية يتحالفون مع الدول الاستعمارية الأجنبية للحيلولة دون وَحْدة الصين السياسية وانتعاش اقتصادها، إلى أن نشبت في بيجنغ «حركة ٤ من مايو عام ١٩١٩»[٧٨] التي أيقظت الشعب الصيني من سباته.

* * *

مؤسسة رُوَايْ

وبالرغم من أن «أسرة تشينغ» قد وضعت فنون التصوير نُصْب عينيها منذ اعتلت عرش البلاد بحُسبانها الوسيلة المُثلى للتثقيف والدعاية، فإنها لم تُنشئ أكاديمية للفنون بالمعنى المتعارف عليه بين الأسرات السابقة مكتفيةً بتجديد «الأكاديمية الإمبراطورية» التي أُنْشئت في عهد أسرة يوان وإقامة معهد داخل القصر يضمّ فريقًا من المصوّرين لتلبية مطالب الإمبراطور أطلق عليه اسم «**رُوَايْ**»، انضمّت إليه كثرة من الفنانين الكونفوشيوسيّين خلال النصف الثاني من القرن السابع عشر وطيلة القرن الثامن عشر. ولم تقتصر جهودهم على تصوير سيدات

البلاط ومشاهير الوزراء فحسب، بل عُنُوا أيضا بإعداد اللفائف المصوّرة ذات الأحجام الكبيرة يسجّلون عليها الأحداث المهمّة مثل رحلات الإمبراطور في جنوبي الصين وحفلات أعياد ميلاده وغيرها.

وصول الرحّالة الأوربيّين إلى الصين

وعندما حطّ القس اليسُّوعي «ماتّيو ريتشي» رحّاله بالصين عام ١٦٠٠، كان يحمل معه بورتريهات المسيح عيسى عليه السلام ومريم البتول التي نالت إعجاب فريق من المصوّرين الصينيّين. ثم توالى وصول المصوّرين الأوربيين إلى الصين، ومن بينهم «**إجْناسْيُوس سيشيلبارث**» الوافد من بوهيميا، والإيطالي «**جوزيف كاستليوني**» (١٦٨٨ ـ ١٧٦٦) الذي وصل إلى الصين عام ١٧١٥ وظل يقدّم خدماته إلى بلاط الإمبراطور حتى وفاته عام ١٧٦٦. ومن فرط إعجاب الإمبراطور بلوحاته المصوَّرة أشار عليه بدراسة فن التصوير الصيني، فاستجاب لنصيحته وأقدم على تصوير الشخوص والأزهار والطيور والخيل وفقًا للأساليب الصينيّة. ويحتفظ متحف القصر في بيجنغ بعدد وفير من لوحاته التي حملت بتفاصيل عجيبة استرعت انتباه القوم في تلك الأونة التي لم يكن التصوير الفونوغرافي قد ظهر أثناءها إلى الوجود. وكان كاستليوني ورفاقه في واقع الأمر رحال دين يقومون بالتبشير لا مصوّرين نابهين ذوي شهرة، وإن أسهموا إسهامًا ملحوظًا في حركة التبادل الفني والثقافي بين الصين وأوربا. ومع ذلك فلم تُخلّف الأساليب الأوربية أثرا ملموسًا على فن التصوير الصيني، وظل الأسلوب التقليدي القائم على لمسات الفرشاة الخطّيّة هو السائد. وفي الوقت نفسه اكتسب تصوير الشخوص والمباني ـ إلى حد ما ـ القدرة على مراعاة قواعد المنظور على أيدي فريق من المصوّرين الصينيّين الذين تأثروا بالأسلوب الأوربي. وواصل مصوّرو البلاط تصوير الأزهار والطيور وفق أسلوب «التصوير اللاّعظمي» المأثور عن فناني «أسرة سونغ»، والقائم على تقنيّة غَمْر سطح الورق بلمسات فرشاة مُشبعة باللون أو المداد والماء سعيًا لتكوين الدرجات اللونية أو أطياف المداد التي ينشدها الفنان في لوحته بدلاً من رسم الخطوط الحاضنة بلمسات الفرشاة.

المصوّر يوان جيانْغ

وفي الوقت نفسه تأثر فنانو معهد «**رُوايْ**» فيما يتعلّق بتصوير المناظر الخلويّة كثيرا بأساليب مصوّري اللتراتي من أمثال «**وانغ شيه مين**». وبرز من بين هؤلاء المصوّرين «**يوان ـ جيانغ**» الذي نعرض له لوحة بديعة باسم «منتجع صيفي في ليْشان» (**لوحة ٣٨٣**) نشهد فيها سفوحًا سامقة شديدة الانحدار تتخلّلها قصور منيفه بديعة وتصويرا رائعًا للجبال والصخور فضلا عن إسهامات الفنان الشخصيّة، فإذا هو يجمع بمهارة واقتدار بين الصّلادة والرقّة كلما استدعى الأمر ذلك، كما أرْخَى لفرشاته حرّية الانسياب فوق سطح اللوحة. وغشّى الجبال بالألوان البُنّية والخضراء والزرقاء التي تتّسق كل الاتّساق مع اللون الفيروزي لأسقف المباني، وشكّل السُّحب في وحدات أفقية على شكل غلالات رقيقة. غير أن الاضمحلال ما لبث أن أخذ بخناق مؤسسة «روايْ» في مطلع القرن التاسع عشر متزامنًا مع بداية أفول نجم إمبراطورية تشينغ. ولقد انصرفت جهود هذا الفنان إلى أمور ثلاثة: أولها العناية الفائقة بتفاصيل الهندسة المعمارية الدقيقة، وثانيها الالتفات الواعي إلى ما يُصيبُ الصخور الطبيعية من عوامل التعرية، وبين هذا وذاك لمساته الناعمة الخارجة عن هذا الإطار بدافع إبراز التباين بين اهتماميْه السابقيْن، ومثال ذلك تصويره الذاتي المتفرّد للسُّحب وأسطح المياه.

* * *



لوحة ٣٨٣. يوان چيانغ: منتجع صيفي في ليشان. مبنى حكومة بلدية بيچنغ. أسرة تشينغ

الأساتذة الأصوليّون

مرّ فن التصوير الصيني كما سبق القول بمراحل ثلاث: أولاها تلك المنتهية خلال القرن الحادي عشر. وكانت تقوم على تقاليد حرَفيّة من ابتكار مدارس شتّى متجانسة الأساليب وتمضي على نسق واحد لا سبيل إلى الخروج عليه. وظهرت المَرحلة الثانية على أيدي مصوّري اللتراتي ومؤسّسة الفنان «سُو ـ تُونْغ ـ پُو» ومُريديه في أواخر عهد «أسرة سونغ الشمالية». وتمخّضت هذه المرحلة عن انشقاق بين حركتَيْن عُظميَيْن، تمثّلت أولاهما في الازدهار المضطرد لطبقة العلماء اللتراتي من هواة التصوير، وثانيتهما في اضمحلال مكانة الفنانين المحترفين. وما كاد القرن السابع عشر يطلّ حتى ران الركود على طبقة الفنانين المحترفين ونَضَبَ معين خيالها وغاب عنها الحافز، فانصرف عنها الجمهور. وفي الوقت نفسه انقسمت مدرسة اللتراتي إلى تيّارين مُتباينَيْن، وبدأت تقاليدها في التأرجح ما بين الأصوليّة والتمسّك بالحريّة الفردية، وكذا ما بين السَلفية والحداثة، ومن هنا يمكن تفسير احتفاظ التصوير الصيني بمختلف تنوّعاته بكيانه وجوهره على مدى الزمن. أما المرحلة الثالثة فبزغت مع غروب «أسرة مينغ» وشروق «أسرة تشينغ». وكان رد فعل كثيرين من مصوّري اللتراتي المؤمنين بمبدإ الحرية الفرديّة في بداية عهد «أسرة تشينغ» معاديا لهذه الأسرة «المانشويّة» الوافدة، فإذا هم يلجأون إلى المعابد والصوامع البوذيّة والطاويّة ليَنْخرطُوا في سلك الرهبنة، على حين آثر الفنانون الأصوليّون عدم الانسحاب وارتضوا التعاون مع نظام الحكم الجديد أو التزموا دُورهم في هدوء.

* * *

وكان «وانغ شيه مين» و«وانغ شيين» أعلَى قادة فريق «الأربعة الكبار» الأصوليّين سنًا. انحدر الأول من أسرة أغلبها من العلماء، ودرس فن التصوير في صباه واحتل منصبا حكوميا في عهد «أسرة مينغ»، ثم انسحب بعد سقوط الأسرة الحاكمة ليعكف على الكتابة والتصوير والعناية بتلاميذه. وكان يُضمر تقديرا كبيرا لأساتذة التصوير في عهد «أسرة يوان»، وبصفة خاصة لـ «هوانغ ـ كونغ ـ وانغ» الذي أخذ عنه أسلوبه في بناء التكوين الفنّي المُتّئد: لمسة فرشاة فوق أخرى، ثم غمرٌ باللون، يتْلوه غمرٌ آخر.

المصوّر وانغ ـ شِهْ ـ منْغ

والمنظر الخلوي الذي نعرضه لـ «وانغ ـ شِهْ ـ منْغ» ـ والذي يحاكي فيه أسلوب الفنان «تشاو ـ منغ ـ فو» ـ محفوظ ضمن مضمّ (غلاف أو ألبوم) للصور بعنوان «انطباعات متأثرة بأساليب كبار الفنانين»، وكان إعداد مثل هذه المضمّات أمرًا شائعا بين فناني اللتراتي. ويكشف المنظر (**لوحة ٣٨٤**) عن عناصر تقنيّة «وانغ ـ شيه ـ مين» الخاصة، مثل تشكيل السّحب وفق الأساليب التقليدية المهجورة، واستخدام اللون الأخضر الداكن والتكوينات الفنية المحتشدة المتشابكة، وبالرغم مما يبدو في الجزء العلوي من اللوحة من عدم التناسب بينه وبين الزّخم الملحوظ في أسفلها، إلاّ أنه لايُهوِّن من قيمتها لأن ما خَصّصه الفنان من مساحة لهذا الفراغ كاف لتحقيق توازن البناء الفني، كما يسترعي الانتباه في هذه اللوحة ثراءُ الملمس وسخاؤه. وبصفة عامة تنحصر السّمات العامة لأسلوب «وانغ ـ شيه ـ مين» وأتباعه من المصوّرين في ثراء أسطح لوحاته والمزج بين لمسات الفرشاة المُشبعة بالمداد والفرشاة الجافّة. ثم تذبذب خطوطه الخاصة بفعل تطبيق تقنيّة اللّمسات القصيرة المتوالية المتنوّعة، فضلا عن النّبضات الهامسة المعبّرة عن القيم اللّمسية(٤٣). وبالرغم من أن هذه اللوحة مقسّمة إلى ثلاثة أقسام يشغلُ الأفقُ أعلاها، آثر الفنان إحكام التوازن والترابط بين الجزء العلوي والجزءين الأوسط والأدنى بإضافة مشهد المياه الجارية التي تخترق كتلة الأشجار.

* * *



لوحة ٣٨٤. وانغ شيه مِنْغ (١٥٩٢ ـ ١٦٨٠): منظر خلوي على غرار مناظر الفنان تشاو منغ فو. مؤرخة عام ١٦٧٠. صفحة من مضمّ صور. مداد وألوان على الورق. أسرة تشينغ. مجموعة وانغ الخاصة. نيويورك.

المصوّرون عشّاق الحرية الفردية

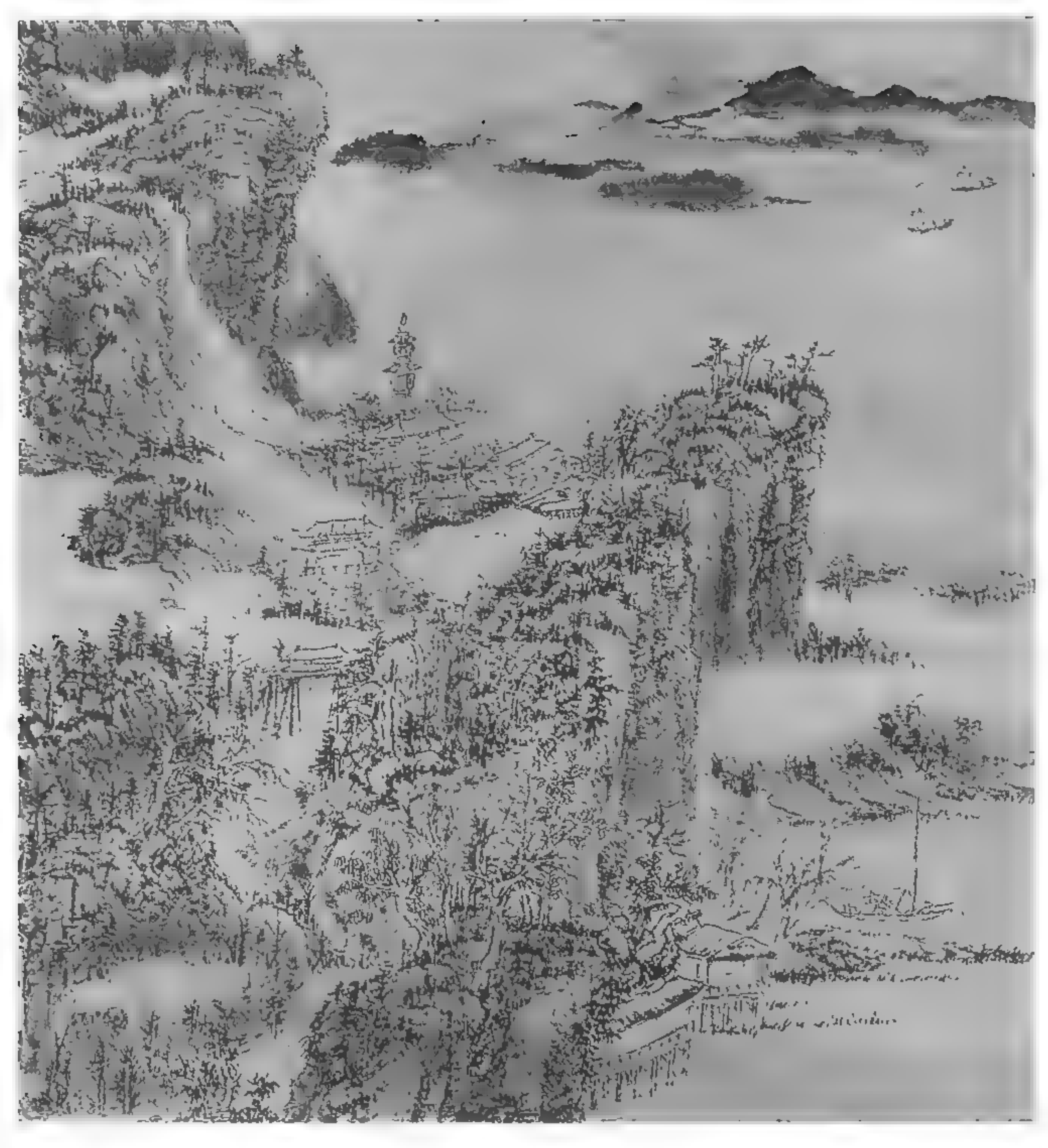
المصوّر كون ـ تسان

ولا جدال في أن ابتعاد الفنانين عن التعاون مع السلطة الأجنبية الوافدة لا يعدُّ هروبا تجاه رسالتهم الفنية، بل هو سلوك وطني أخلاقي مثالي. وقد مرّت بنا نماذج كثيرة لهذا السلوك كان اخرها موقف فريق اللتراتي في مطالع حكم «أسرة يوان» المغولية. وهكذا كان الحال فور تسنّم «أسرة تشينغ» زمام السلطة في الصين، فإذا رجال العلم والفنون يهجرون مناصب الخدمة العامة للالتحاق بالأديرة البوذية والطاوية تنصُّلا من أيّ مسؤولية سياسية أو اجتماعية، وتَرَهْبَنَ بعضهم في الظاهر حتى كان منهم مَنْ لم يكلّف خاطره بحَلْق شعر قمة رأسه ليبدو بالصّلعة الاصطناعية التي يفرضها قانون الرهبنة البودي، باستثناء الفنان «كُونْ تسانَ» الذي أدان مسلك هذا الفريق من زملائه، وكان قد التحق بسلك الرهبنة قبيل سقوط «أسرة مينغ» لا بعدها. ومما يؤيّد موقفه من أولئك إحدى لوحاته التي صوّر فيها راهبًا جاثمًا فوق شجرة يطلّ منها ساخرًا من سائر البشر تضمّنت تعليقا لاذعًا مؤدّاه: «المشكلةُ التي تواجهنا هي كيف نُحقّق السلام في عالم مشحون بالقسوة والمُعاناة. ولعلّكم تتساءلون عمّا دفعني إلى المجيء إلى هنا؟ الحق الحق أقول لكم: أنا نفسي عاجز عن معرفة السبب، وحسبي أن أرابط فوق الشجرة أتطلّعُ من عل عسى أن أظلَّ متحرِّرًا من كل ما ينغّص عليّ حياتي، شأني شأن طائر جاثم في عشّه. قد يدعوني البعض مُختلاً، وردّي عليهم: لأنتم والشيطان سواء».

وتنبني مناظر «كُونْ تسان» الخلويّة على ملاحظته الثاقبة للطبيعة التي تفُوق في عمقها ملاحظة غيره من المصوّرين الأصوليّين المعاصرين له. وأشهر أعماله هو «معبد ياوْ ـ إنْ» المُطلّ على نهر «يانغ دزه» بالقرب من «نانْجِنْغ» (نانْ ـ كين سابقا) (**لوحة ٣٨٥**). وإذ كان الفنان يُقيم بالمعبد وقت تصويره لهذه اللوحة، فقد كشف فيها عن مدى وَلَعه بالمعبد وبالطبيعة المحيطة به من جبال ورُبى واكام، كما بذل عناية شديدة لتبسيط طابعها، فإذا السيول تتدفّق منحدرةً عَبْر سفح الجبل مطوِّقةً مجموعة المعابد مُنسربة بين الأشجار، على حين تشتد درجة اللون الأحمر في سائر أنحاء المشهد بفعل وَهَج أشعّة الشمس الغاربة. وأكثر ما يشدُّنا إلى هذه اللوحة هو المعالجة اللّونية للتلال البعيدة التي تتناثر من حولها القوارب، كما تخلو اللوحة من أي عناصر من وحي الخيال، فكل ما تضمُّه واقعي بَحْت يُسيغه ذوْق المُشاهد.

المصوّر هُونْغ ـ جِنْ

وعلى حين يمثّل أسلوب «كُون تسان» في عُرف نقّاد الفن الصينيّين «**الغزارة والكثافة**»، يتجلّى أسلوب «**الرِّقّة ونَزارة المكوّنات**» في أسلوب راهب بوذي اخر هو «**هُونغ ـ جِنْ**» الذي قدّم لوحة «أنهار وجبال بلا نهاية» (**لوحة ٣٨٦**)، وذلك قبل ظهور لوحة «كُون تسان» بثلاث سنوات، فإذا هو يرسم صخوره الشاهقة ذات الأشكال المحدّبة متداخلة متراكبة بعضها فوق بعض بخطوط متعرّجة، مستخدمًا أسلوب الغَمْر المخفَّف بالمداد ومن حين لآخر ألوانًا شاحبة، ويُضيف هنا وهناك أشجارا وشجيرات مرسومة بطرف فرشاة مدبّبة وبعض بيوت ساذجة البُنْيان أشبه برسوم الأطفال وجوسقا يطلّ على ضفّة نهر، حتى ليبدو المشهد الخلوي وكأنه تكوين ضبابيّ شاعري.



لوحة ٣٨٥ كونْ ـ تسان (١٦١٠ ـ ١٦٩٣): معبد باو ـ إنْ مؤرخة عام ١٦٦٤ تفصيل من لفيفة مصوَّرة معلَّقة أسرة تشينغ. مداد وألوان على الورق. مجموعة خاصة بكانيتشي سُوميتومو. أويزّو. اليابان. أسرة تشينغ.



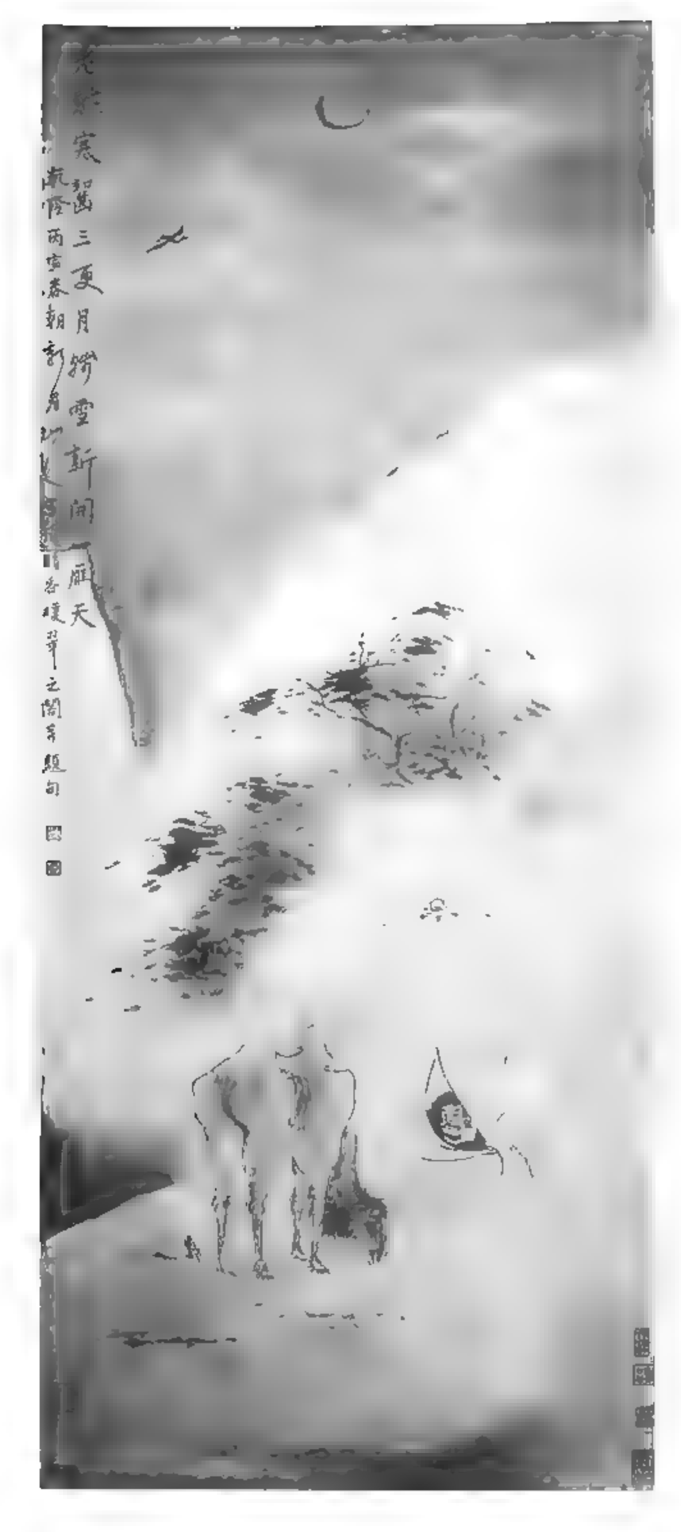
لوحة ٣٨٦. هُونْغْ ـ جِنْ (١٦٠٣ ـ ١٦٦٣): أنهار وجبال بلا نهاية. جزء من لفيفة يدوية مصوَّرة. مداد وألوان خفيفة على الورق. مجموعة خاصة بكانيتشي سُوميتُومو. أويْزُو. اليابان. أسرة تشينغ

لوحة ٣٨٨. هوا ـ يان: فالج (جمل ذو سنميْن) في ليلة قارسة البرودة تحت ◄ ضوء الهلال. متحف القصر. بيجنغ. أسرة تشينغ.

الفنانون غريبو الأطوار

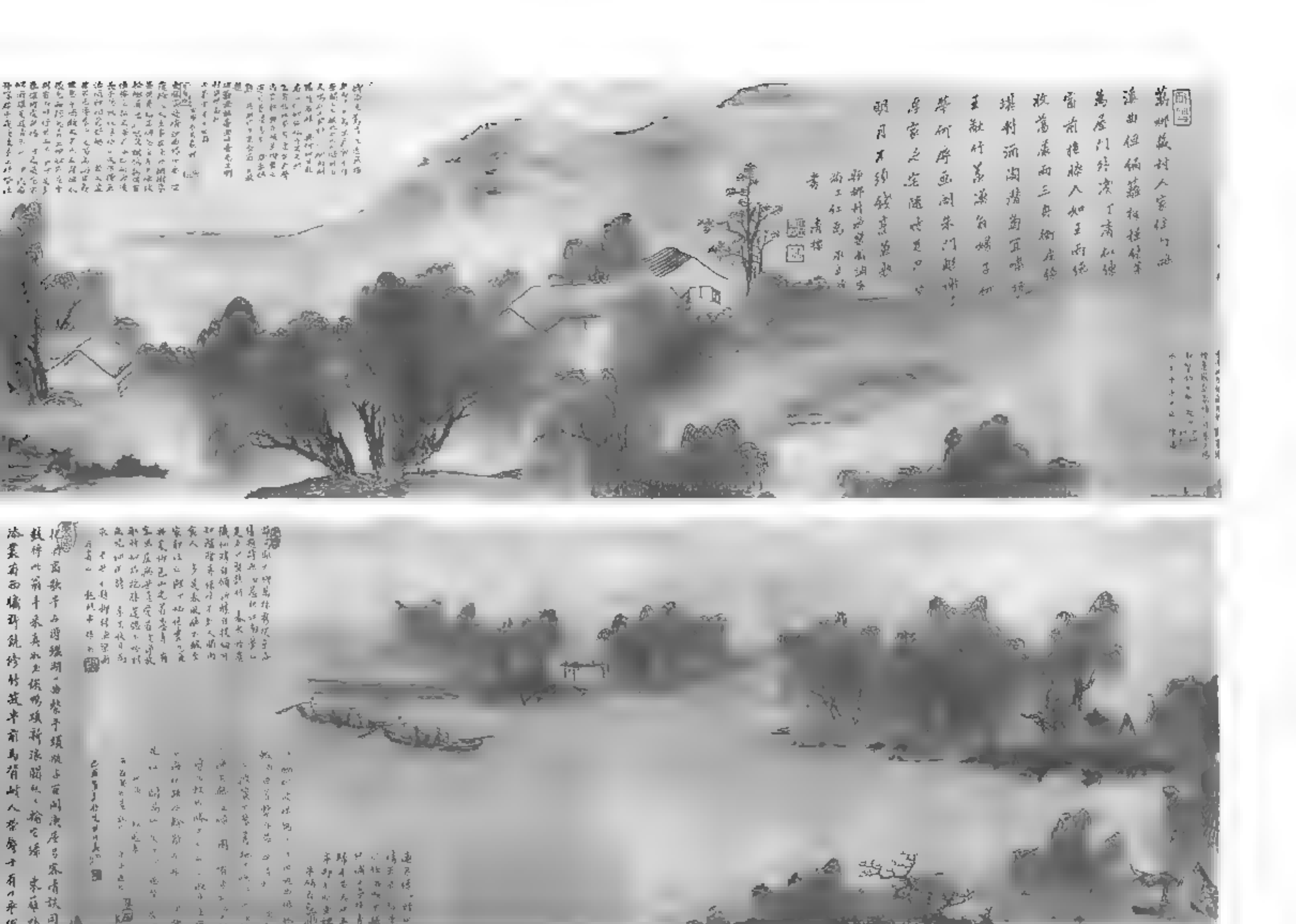
المصوّر فان ـ كي

ويندرج الفنان «**فان ـ كي**» (١٦١٦ ـ ١٦٩٤) ضمن «الفنانين الثمانية الكبار غريبي الأطوار»، وقد اشتهر بتصوير المناظر الطبيعية والشخوص الآدمية والأزهار. ونُقدّم له لوحة «قرية الصّفصاف» المحفوظة بمتحف القصر في بيجنغ (**لوحة ٣٨٧**) التي تأسرنا فيها الشخوص الآدمية المنمنمة التي تحتل القوارب المُتمركزة في بؤرة اللوحة، كما يشدُّنا التكوين الفني لما يتجلّى فيه من فطرة الطبيعة. ويحتضن المشهد ثلاث مساحات جانبية مختلفة الشكل تشغلها كتابات خطّية، وكأنها هي الأخرى جزء من الطبيعة أو ترديد موسيقي لعناصرها، وجاء أسلوب الفنان دقيقا أنيقًا يَشي بما اكتسبه عن أساتذة «أسرة مينغ» السابقين.



المصوّر هوَا ـ يانْ

وكان «**هوا ـ يان**» (١٦٨٢ ـ ١٧٦٢) أيضا أحد «الفنانين الثمانية غريبي الأطوار» الذين انغمسوا في الحياة البُوهيميّة يعبُّون من ملاذها دون أن يَرتَوُوا. هجر المدرسة منذ طفولته لما كانت تعانيه أسرته من فقر مُدْقع، وعملَ صبيًّا بمصنع لَلورق في أثناء النهار ومارسَ التصوير في أوقات فراغه، فظفر بتقدير عشيرته التي استقر قرارها بالإجماع على أن تَكلَ إليه مهمّة تزيين جدران معبد المدينة بتصاويره تقديراً لما لمسوه في أعماله من موهبة خارقة. غير أن علّية القوم من ذوي النفوذ استنكروا هذا التكليف، فاشتعل غَضبه وتوجّه خلسة إلى المعبد ليُغشّي جميع جدرانه بتصاويره في غضون ليلة واحدة، ثم.. لاذ بالفرار إلى مدينة «هانغ چُو» حيث اتخذ من بيع صوره وسيلة للرزق. وأدرك أهل هذه المدينة كفاءته، فبدأ يرسم الأزهار والشخوص الآدمية والطيور والمناظر الطبيعيّة إلى أن استقرّ به المقام في مدينة «يانْغ چُو» حيث لحقته المنيّة عام ١٧٤١. ولا تزال المتاحف تزخر بالكثير من أعماله التي نعرض منها لوحة طُولِيّة تشهد بعبقريته هي لوحة «جملٌ في ليلة قارسة في ضوء القمر» (**لوحة ٣٨٨**) حيث تبدو في الناحية اليمنى من أسفل الصورة خيْمة انفرج جانبٌ منها ليكشف عن رجل جالس بداخلها يتطلّع إلى الخارج من خلال فُرجة، وإلى جوارها انحنى فالجٌ (جمل ذو سنَميْن) بعنقه بحثًا عمّا يقيم أوَدَه، ويشمخ من وراء الخيمة جبل شاهق يكسوه الثلج وتتناثر فوقه بعض الشجيرات. وتعلو هذا المشهد سماء داكنة يتوسّطها بدرٌ يَحُدُّه قُرصٌ أسود أشدّ دُكنة من لون السماء. وبطبيعة الحال ليس ثمة بدر تمثل هذه المواصفات الغريبة، إلاّ أن المصوِّر كان يقصد به ـ كما يذهب أحد نقاد الفن المعاصرين له ـ التعبير التشكيلي عمّا ورد بأغنية



لوحة ٣٨٧. فان ـ كي: قرية الصَّفصاف. متحف القصر. بيجنغ. أسرة تشينغ.

«القمر الأسود وسط الرياح العاتية» التي كان يتغنّى بها قومه آنذاك. لقد أضفَى الفنان على «البدر» معنى رمزيا وشاعريا مُستمَدًا من فحوى النص الأدبي للأغنية، محقّقًا بذلك تواشجًا مبتكرًا بين النص التشكيلي والنص الأدبي قلّما نُصادفه في أساليب التصوير الصيني التقليدية. إن أقلّ ما يمكن أن نَصِفَ به الفنان «هوا ـ يان» هو أنه كان فنانا متفرّدا نسيج وحده.

المصوّر رِنْ شوانْغ

أما أعظم مصوّري النصف الأخير من القرن الثامن عشر فهم أربعة يحملون اسم «رِنْ»(٧٩). وقد وُلد «رِنْ شوانغ» (١٨٢٠ ـ ١٨٥٧) لأسرة فقيرة بمقاطعة «چِهْ چيانْغ»(٨٠)، ولقن تقنيّة تصوير البورتريهات في صباه على يد معلّم قريته، إلا أنه آثر الخروج على القواعد القديمة المسيطرة على تصوير البورتريهات. فقد جرى العُرف عند تصوير پورتريه لأحد الرسميّين أن يبدو مُعتمراً القلنسوة التقليدية لكبار رجال الدولة. فإذا «رنْ» يخرج على هذا العُرف عند تصويره للرسميّين، ولم يكتف بتسجيل ما يشوب وجوههم من ندوب وتشوّهات فحسب، بل انبرى

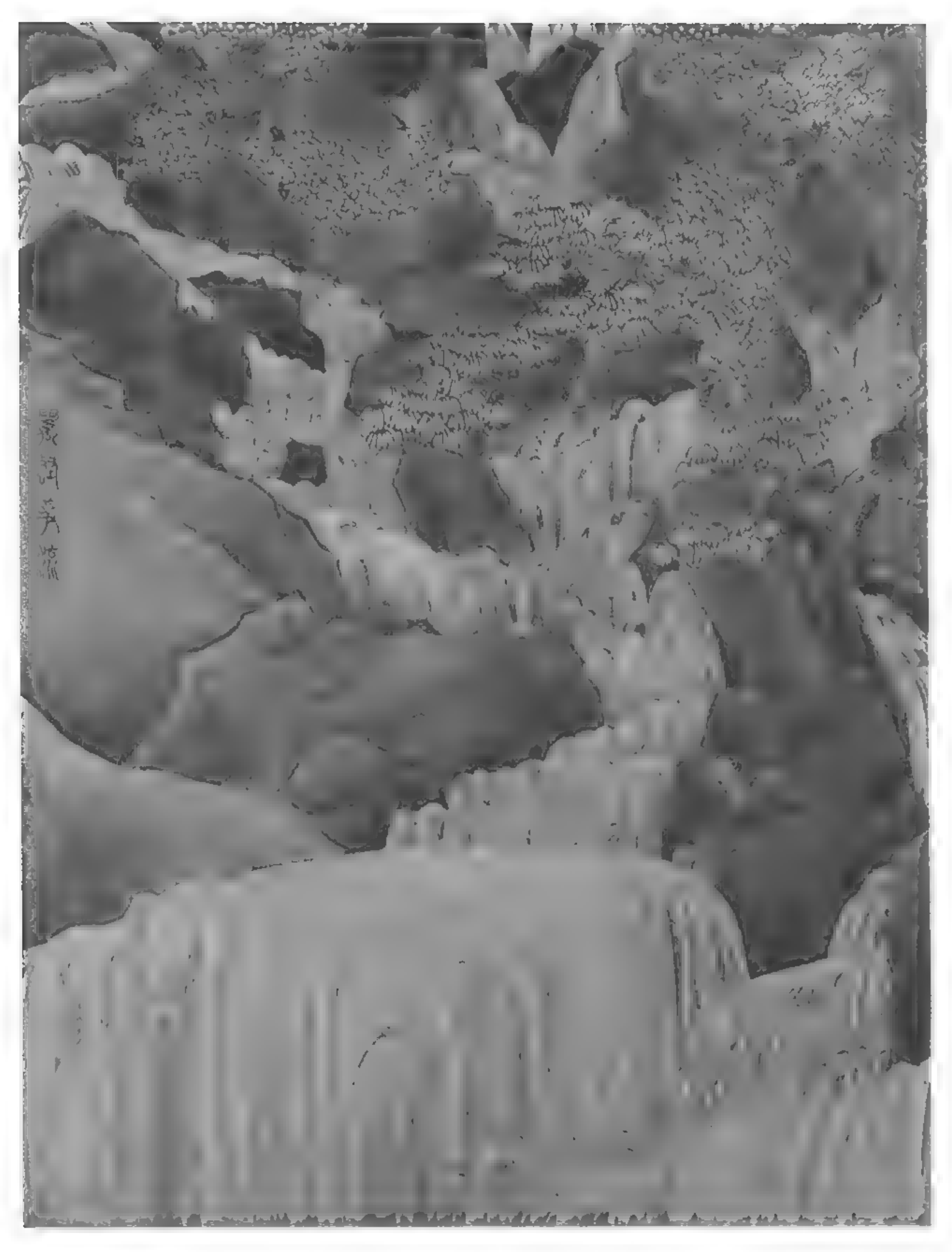
لوحة ٣٨٩. رنْ ـ شوانغ: صورة ذاتية. أسرة تشينغ. متحف القصر. بيجنغ ◄



يُبالغ في تجسيمها. وبعد أن ضاق بتوجيهات أستاذه مضى يتنقّل من مكان إلى آخر يبيع لوحاته بأبخس الأثمان ليتكسَّب قُوته. وفي عام ١٨٥٠ التقى الشاعر الشهير **«ياو - شي»** الذي أعجب بتصاويره، فدعاه للإقامة معه في داره حيث انشغلا بمطالعة دواوين الشعر والتعليق على نماذج الكتابة الخطّية ولوحات التصوير، فإذا مواهب «رنْ» الفنّية تتفتّح وتنضج، مما كان له أثر بعيد على إنجازاته التصويرية فيما بعد. وخلال فترة إقامته بدار الشاعر عكف زهاء شهرين على تصوير مائة وعشر صورة إيضاحية لمضمون أشعار «ياو - شي» يحتفظ بها جميعا متحف القصر الإمبراطوري في بيچنغ، وتضمّ موضوعات متعدّدة كصور الشخوص والجبال والأنهار والأزهار والطيور والحكايات الخرافية. وعندما اتخذ ثوّار التايْپنغ «نانْ چنْغ» عاصمة لهم، اندلعت الحروب في المناطق الواقعة جنوبي وادي «يانغ دزه» وحاق بها الدّمار والخراب، فانتقل رنْ- شوانغ إلى مدينة «سُو چُو» حيث التقى عروسًا عقد عليها قرانه، وبلغت شهرته خلال هذه المرحلة أوجها، فأخذ يتنقّل بانتظام بين «سُو - چُو» وشانغهاي لبيع لوحاته التي ازداد الطّلب عليها.

ويتجلّى احتدام فرشاة **«رنْ شوانغ»** في شخوصه الآدمية التي أضفَى عليها مسْحة من المبالغة تؤكد التّضاد بين النعومة والصرامة. وتُوحي لوحته «صورة ذاتية» **(لوحة ٣٨٩)** وكذا القصيدة التي سجّلها إلى جوارها بأنه كان عندها يجتاز أزمة نفسية خانقة. وتنفرد هذه اللوحة الرأسيّة، التي تُمثّلُ الفنانَ مُبدعها منتصب القامة في وضعة شامخة مواجهًا المُشاهد وقد ارتدى عباءة تنسدل على أحد كتفيه وتنساب على جَانبيْ فخذيْه، تنفرد بخطوط حادّة صارمة تعكس أحاسيس الفنان وشعور الرفض الذي يكابده مُستنكرًا ما يدور حوله، ومثل هذا التعبير الشديد الوضوح سمةٌ يندر ظهورها في التصوير الصيني.

وفي عام ١٨٥٦ قبل وفاته بسنة واحدة صوّر **«رنْ شوانغ»** مجموعة من عشر لوحات أطلق عليها اسم **«عشرة** مشاهد للطبيعة» يزهو بها جميعا متحف القصر في بيچنغ. وتدلّنا تعليقاته التي سجّلها فوق هذه اللوحات على أنه كان متأثرا إلى حد بعيد بلوحات الأسلاف من المصوّرين، وإن استخدم تقنيّته وأسلوبه الخاص دون أن يحاكي غيره. ونعرض له مَن بين هذه المجموعة لوحة «الشلاّل» **(لوحة ٣٩٠)** حيث يتدفّق من أعلى اللوحة عبر الصخور شلاّل هادر تتدلّى ذؤاباته مثل أهداب الستائر متراقصةً في إيقاع بديع وتناغم لونْي رصين. وتبدو مجموعة مساقط المياه بعد تضافرها في سق واحد وسط الصخور وكأنها «مقطع» من مقاطع الكتابة الخطيّة الصينيّة. ولعل الفنان قد اكتفى بهذا التصوير البليغ الذي يكشف عن نوازعه فلم ير حاجة إلى نصٍ مكتوب



لوحة ٣٩٠ رن ـ شوانْغ: شلال. أحد عشرة مشاهد للطبيعة. متحف القصر. بيجنغ أسرة تشينغ.

يُفسِّرها. وقد لقي رنْ شوانغ حتفه وهو في السابعة والثلاثين من عمره، وحاول شقيقه الأصغر **رن ـ شيو** (١٨٣٥ ـ ١٨٩٣) وابنه **رن ـ يو** اقتفاء أثره والنّسج على منواله، إلاّ أن الفنان الذي تأثّر به تأثرا بالغ كان أحد تلاميذه المدعو **رنْ ـ يِسي** الذي سنتناول أعماله في نهاية هذا الفصل.

المصوِّر كاوْ تشي ـ پي

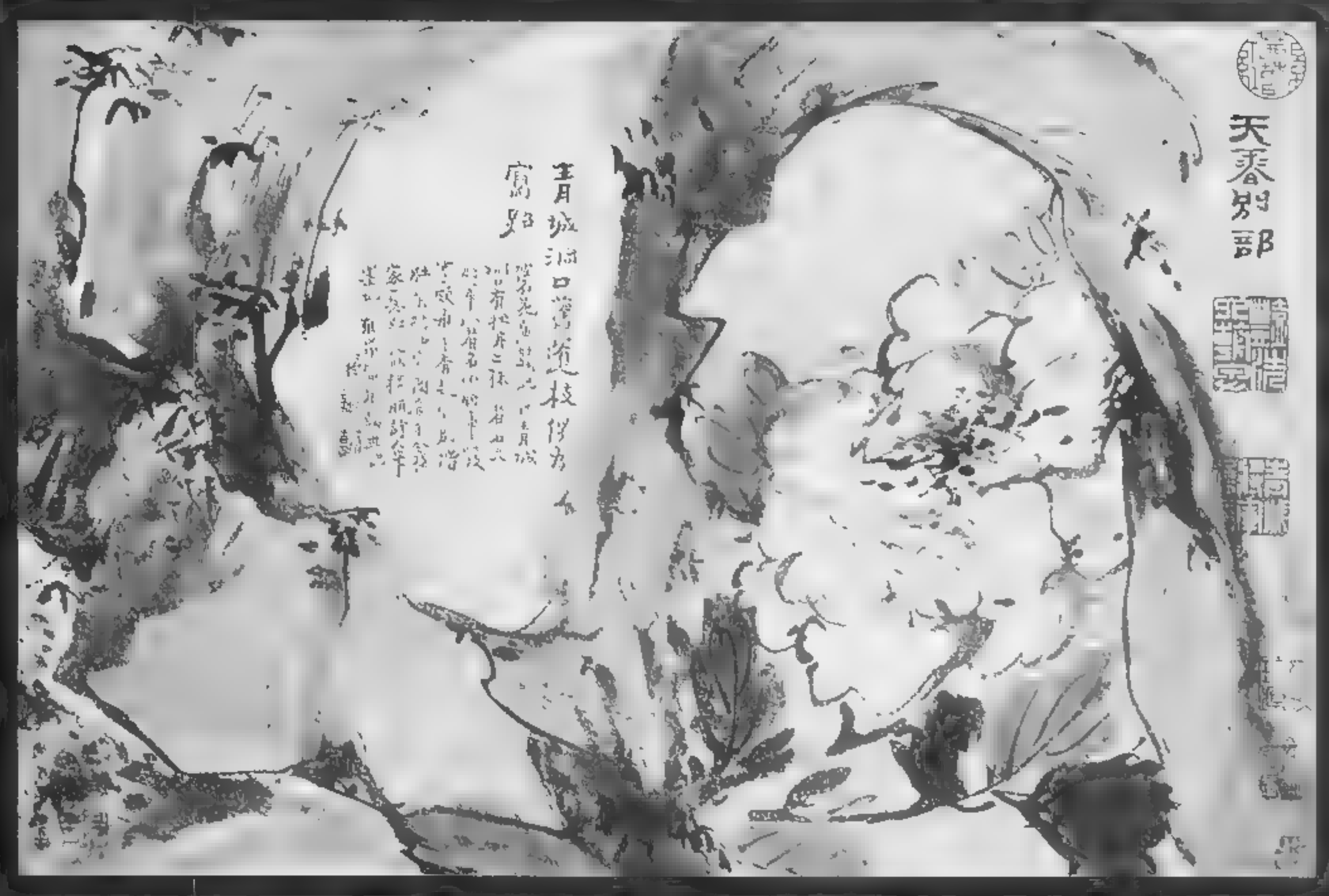
ومع بروغ القرن الثامن عشر لم تَعُدْ الحرّية الفرديّة في مجال التصوير مبدءا مسموحًا به فحسب، بل شاع وانتشر لدرجة غدت معها جُرأة الفنانين غريبي الأطوار طليقة بلا حدود. مثال ذلك الفنان «**كاوْ تشِي ـ پِيْ**» النازح من إقليم مانشُو، والذي حقّق ذاته فنيا وهو لا يزال غلاما في الثامنة. وإذ ظفرت مناظره الطبيعية بإعجاب الإمبراطور، فقد دعاه ليحتل منصبًا مرموقًا بالقصر. واعتاد «كاو ـ تشي پي» استخدام الأساليب التقليدية في التصوير بالفرشاة، إلا أنه ابتكر إلى جوار ذلك تقنيّة مُحكمة للتصوير بأصابع يده، وذلك باستخدام ما يحيط بظفر إبهام اليد من جلد رخو وكذا بباطن كفّه لرسم المساحات الغليظة وإشباع الأسطح بالألوان المائية والأحبار. ولم يقف الأمر به عند هذا الحد، بل نراه قد أطال ظفر أصبعه ثم بَرَدَه مثل قلم مَبْر كي يستخدمه في رسم خطوطه الدقيقة. وبرغم أن هناك غيره من المصوّرين الذين سبقوه إلى هذا النهج، فلم يكنْ سوى بدعة جديدة تُضاف إلى خصوبة خيال «كاو» حتى ازداد الإقبال على لوحاته. ووصل به الحال إلى أن كفّ نهائيا عن استخدام الفرشاة وهَجَر أسلوبه المكرّ شديد الدقّة كي يكرّس جهوده خصّيصًا لتقنيّة التصوير بالأصابع، حتى يُقال إنه استأجر لفيفا من المعاونين خصّيصًا للقيام بمهمة بسْط الألوان على لوحاته سعيًا وراء تضخيم حجم إنتاجه المعروض للبيع. وليس غريبًا أن يشتط هذا الفنان فيخرج بهذه البدعة إذا تذكّرنا أنه وافدٌ من إقليم منشوريا الذي ينتمي إليه حكّام «أسرة تشينغ» والمعروف عن شعبه ولَعه بالتكلّف والمُغالاة في التأنّق. ومن هنا لم يكن مستغربًا إزاء اندفاعه نحو الإنتاج الكمّي أن يهبط مستوى لوحاته المرسومة بالأصابع لدرجة اتّسام بعضها بالعنف والبعض الآخر بالغلظة والخشونة.

وقد دَرَجَ «كاو» مثل غيره من مصوّري عصره على تصوير لوحاته ضمن مضَمّ للصوَر، الأمر الذي أتاح لخياله الخصب حرّية بلا حدود في تنويع تكويناته الفنّية عبر مختلف صفحاته. ويُعدّ مضمّ صور المناظر الطبيعية بمتحف الفنون الآسيوية بأمستردام أحد أبدع مضمّات صوره المبتكرة، والتي نعرض من بين مشاهدها «منظر خلوي لقمم سامقة» (**لوحة ٣٩١**) يُمثّل مشهدا شديد الغرابة لقمم جبلية سامقة مدبّبة وأشجار هزيلة واهنة يلُفّها الضَّباب وقت غروب الشمس. ونشهد وسط ما يشبه واديا ضيّقا يتوسّط القمم الشاهقة كوخًا مهجورًا في هذا الموقع الخالي من أي أثر للحياة. ويتجلّى أثر تقنية التصوير بظفر الأصبع في خطوط شبيهة بـ«المُخَرْبَشَات»، لأنه مهما بلغت مهارة الفنان في التصوير بأظافره فإنها تظل عاجزة عن رسم خطوط مكتملة منسابة بمثل ما تؤدّيه الفرشاة، أو بمثل ما يُسْفر عنه غَمْر سطح الورق بالألوان أو المداد. وإذا كان بعض نقّاد الفن الصينيّين قد ذهبوا في حماستهم لبدْعة «كاو» إلى اعتبارها إضافة جريئة لوسيط جديد ـ كما يزعمون ـ فهي في الحق طُرْفة شاذّة وتحوّل عابر لحقَ بأدوات التعبير التقليدية. ومن حسن الحظ أنه لم يترتّب على هذه البدعة البهلوانية ظهور مدرسة فنّية تقتفي خُطاها وتَنْسِجُ على منوالها.

المصوِّر كاوْ فنْغ ـ هان

وثمة فنان اخر من طائفة المصوّرين غريبي الأطوار هو «**كاوْ فِنْغ ـ هان**» الذي قد يبدو من بعض أعماله محافظًا يقاوم التغيير، إلاّ أن شهرته قامت على أساليبه الارتجالية لا سيما بعد أن فقد القدرة على استخدام دراعه

天國萬嶺
仿崔似之



اليُمنى فشَرَعَ يرسم بيُسراه. وتضم مجموعه «إيبْ» الفنّية بأوزاكا في اليابان أشهر أعماله التي يجمعها مضمّ للصور، نعرضُ من بينها أولى لوحاته «أزهار المُودَان»[٨٠] الصينيّة والكتابة الخطّية فوق صخرتيْن إحداهما صدى للأخرى وإن اختلف المضمون» (لوحة ٣٩٢)، حيث لا تتوقّف الحركة المُدوَّمة لخط سريع متدفّق يتخلّل التشكيل الفني كله، وحيث يغمر المداد والألوان المائية الفاترة سطح الورق، ثم يكرّر الفنان الخطوط الحاضنة لتويْجات زهرة «المُودان» بالشّطر الأيمن من اللوحة في رسم الخطوط الحاضنة للصخرة بالشطر الأيسر، ولكنه استبدل بتقنيّة «الغَمْر» التي اتّبعها في الصخرة اليمنى «كتابة خَطّية» سجّلها فوق سطح الصخرة اليسرى وأوْلاها اهتماما خاصا، وكأن المقصود من اللوحة هو مضمون الكتابة الخطّية لا المشهد المصوَّر! وتخيّر الفنان منتصف الصخرة اليمنى لتصوير أزهار المودان عنكبوتيّة الشّكل مخلّفًا بقية سطح الصخرة أملسَ قاحلاً. أما الكتابة الخَطّية فلعلّها تعبير عمّا كان يخالج صدر الفنان من مشاعر وأحاسيس.

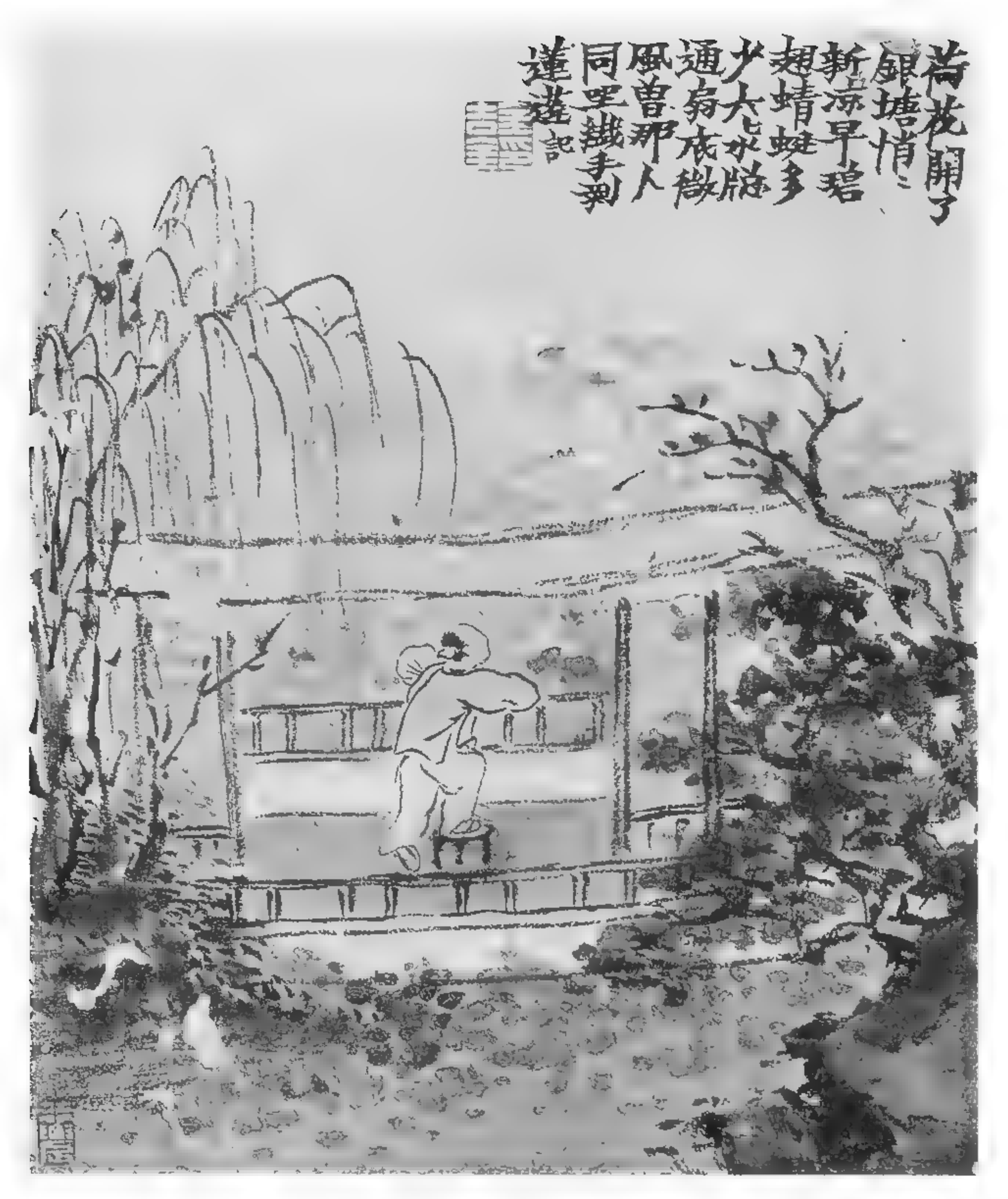
وتضمّ مجموعة الفنانين الثمانيّة غريبي الأطوار أيضا ثلاثة من كبار المصوّرين هم: «**تشين نُونْغ**» و«**هوا ـ ينْ**» و«**لُو ـ پِنْغ**»، وخمسة آخرين أدْنى منهم مستوى، عاش معظمهم في «هانْغ چُو» لبعض الوقت، واعتادوا اللقاء بصالونات التجار الموسرين الذين غَدوا رعاة للفنون يستقبلون العلماء والشعراء والمصوّرين ـ بما في ذلك غريبي الأطوار منهم ـ كي يُضْفُوا على حياتهم لونًا من البهجة وقدرًا من المكانة الاجتماعية.

المصوّر تشين ـ نونْغ

وكان أشهر أعضاء رابطة مصوّري «هانْغ چُو» في منتصف القرن الثامن عشر هو «**تشين ـ نُونْغ**» الذي لم يشرع في ممارسة التصوير إلاّ بعد أن تخطّى الخمسين من عمره وطغت على أعماله مقوّمات الرعونة المقصودة لذاتها. وقد كان شديد الزّهو بصوره، وبادله معاصروه هذا الإعجاب. وتحمل الصورة التي نعرضها له كتابة خَطّية محسّنة لقصيدة شاعرية سجّلها «تشين نُونْغ» بخطّه أعلى اللوحة. وتدور حول شاب يستمتع بالطبيعة ويتأمّل في استرخاء برُكةً تضمّ أزهار اللوتس، وقد جلس على كرسي لا ظهر له وسط شرفة مسقوفة مستندًا إلى سياج ومتّخذًا وضعةَ اللاّمبالاة دون أن تبدو على وجهة أي انفعالات (**لوحة ٣٩٣**). ولا تعود غرابة التكوين إلى التحريف المقصود بقدر ما تعود إلى عدم الالتزام بالقواعد المتعارف عليها لتنسيق المناظر وترتيب سياقها. فانبرى الفنان يُسطّح أشكاله ويُنسّقها وفق قانون خاص من ابتكاره هو. أما أجمل الخطوط التي أبدعتها فرشاته فهي الخطوط المعبّرة عن الشاب نفسه، فضلا عن خطوطه الرّاعشة التي صوّر بها سقف الشُّرفة. وإذا كان البعض يردّ ارتعاشة هذه الخطوط إلى تقدّم الفنان في السّن فإن الكتابة الخطّية الرصينة تدحضُ هذا الرأي. وأغلب الظن أن «تشين نونغ» كان يحاول في هذا التكوين الزاهي بأشجار الصَّفصاف وغيرها من الأشجار وبالبرْكة وضفّتها المعشوشبة الإيحاءَ بأن هدفه من تصوير هذه اللوحة هو أن تنقل إلينا قيظَ طقس يوم من أيام الصيفَ. وبالرغم من تماثُل جانبيْ الشُّرفة فإن ثمة تباينًا مقصودًا لذاته بين الشجرتيْن؛ فبينما تتميّز الشجرة اليمنى بكثافة أوراقها ودُكْنتها، تتّسمُ شجرة الصفصاف اليسرى بنُحول أغصانها الحزينة المتهدّلة التي تتدلّى متطامنةً، في حين يؤدي سياج الشُّرفة دورًا حاسمًا في بؤرة اللوحة.

لوحة ٣٩١. كاو ـ تشي ـ پي (١٦٧٢ ـ ١٧٣٤): منظر خلوي لقمم سامقة. صفحة من مضمّ صور. مداد وألوان خفيفة على الورق. أسرة تشينغ. متحف الفنون الآسيوية. أمستردام.

◄ لوحة ٣٩٢. كاوْ ـ فِنْغ ـ هان (١٦٨٣ ـ ١٧٤٧): أزهار المُودان الصينيّة والكتابة الخطّية فوق صخرتيْن إحداهما صدًى للأخرى (مؤرخة ١٧٣٤). صفحة من مضمّ صور. مداد وألوان خفيفة على الورق. أسرة تشينغ. متحف بلدية أوزاكا. اليابان.



لوحة ٣٩٣. تشين ـ نُونغ (١٦٨٧ ـ ١٧٦٤): فتى يتأمل بحيرة أزهار اللوتس. صفحة من مضمّ صور. مداد وألوان على الورق. أسرة تشينغ. مجموعة وانغ الخاصة. سكارسديل. نيويورك

المصور رن-يي

وكان «رنْ يي» (١٨٤٠ - ١٨٩٦) - أحد تلاميذ رنْ شوانغ - مصورًا شعبيا متخصّصا في تصوير البورتريهات، نشأ في أسرة فقيرة وعمل صبيًا في مخزن للأدوات الكتابية بشانغهاي، ثم التحق بثوّار تايبنغ وهو في السابعة والأربعين من عمره ورُقّي إلى رتبة عريف، وتولّى مسؤولية إعداد البيارق والرايات بوحدته العسكرية. وقد انعكست الحياة الشاقّة التي قضاها مع الثوار على أسلوب تصاويره للشخوص فيما بعد. وبعد فشل «ثورة التايبنغ» شرع في دراسة فن التصوير على أيدي «رنْ شوانْغ» و«رنْ شيُون» إلى أن استقر به المُقام في شانغهاي حيث بدأ يزاول الرسم لكسب قوت يومه. وكان «رنْ-يي» ضليعا في تصوير المناظر الطبيعية والصور الذاتية والأزهار والطيور وخلّف وراءه ثروة فنّية قيّمة. وتناولت أعماله شتّى الموضوعات مثل الحكايات الخرافيّة والأحداث التاريخية وعادات قومه وتقاليدهم، وعُني عناية خاصة بالتعبير عن الصّفات الشخصيّة المميّزة، كما تأسرنا صور شخوصه ذات اللونيْن بخطوطها الحادة القاطعة ودرجات ألوانها المتّسقة. وتُعَدُّ الصورة الذاتية التي رسمها لـ «جُندي جاوْ يونْغ» نموذجا رائعًا لبورتريهاته المعبّرة من خلال لمسات فرشاته الخطّية البسيطة المحتدمة **(لوحة ٣٩٤)**، حيث يشغلُ اللوحة الطوليّة جندي مديد القامة يُمسكُ برمح مُتطلّعًا إلى اللانهائية وسط بريّة قفراء. أتُراه كان حائرًا مضطربًا في أعقاب هزيمة لحقت بوحدته العسكرية أم كان يتأهّب للمشاركة في معركة أخرى؟ كم تأسرنا رقّة خطوطه بالغة الشّفافية وصرامة المساحات السوداء المعبّرة عن طبيعة اللوحة التي تحكي أثر الهزيمة. إن المُشاهد لتتملكه الدّهشة أمام قدرات هذا الفنان إذا ما واصل تأمل بقية لوحاته، مثل لوحة «فارس يستطلع استحكامات العدو عن بُعد» **(لوحة ٣٩٥)**، إذ لم يستخدم الفنان سوى بضع خطوط دقيقة وبقع سوداء قاتمة في نمط يكاد يخلو من التجسيم. وبهذا الأسلوب المُختَزل استطاع المصوّر إخضاع الخط المجرّد للإيحاء بالشكل المُجسَّم دون حاجة إلى إرهاق اللوحة بما لا حاجة لها به.

وفي لوحة «أبطال ثلاثة يحطّون الرّحال بعد مسيرة مُضْنية في ظل شجرة وارفة الظلال» **(لوحة ٣٩٦)** لجأ رنْ-يي إلى التلوين عوضًا عن الخطوط، فأكسبَ اللوحة ثراءً فريدًا، على حين استغلّ عناصر ثلاثة أحدها الجواد الأبيض وثانيها الجدار الأبيض الذي يتوسّط اللوحة وثالثها مياه البحيرة التي تعلو اللوحة ردًا على المساحات الداكنة الثلاث المجاورة التي تشغلها الأشجار المتنوّعة.

وأخيرا نعرض له لوحة «شاعر مستغرق في تأمّلاته» **(لوحة ٣٩٧)** وقد اتّكأ بيُسراه على مسند أريكة وأمسك بيُمناه مروحة من سَعَف النخيل. ولم يستخدم «رنْ-يي» في هذه اللوحة الظلال الداكنة لتجسيم الشخصية المصوَّرة مكتفيًا بالحدود المحوّطة بالغة الرّهافة والدّقة مؤكّدًا بذلك تباينا صارخًا بين جسد الشاعر والشجر من ورائه، على حين استغلّ الفراغ الكبير بالجانب العلوي الأيسر من اللوحة في تحقيق التناظر بين الكتابة الخطّية في أعلى يسار اللوحة وتلك التي في أدنى يمين اللوحة، مُحققا تماثلا هندسيا يَدْعَمُ صلابة التكوين وتماسكه.

* * *

ويتبيّن لنا بعد استعراض اللوحات المصوَّرة المعروضة في هذا الباب أنه إلى جانب هيام الفنان الصيني وعشقه المحموم للطبيعة البكر وخواصّها المتميّزة وإفراطه في التعبير عمّا تَشعُّه من جمال ساحر وجلال شاعري سواء في سكونها أو ثورتها، فإنه لم يُغْمض عينيه قط عن محوريّة «الإنسان» بحُسبانه سيّد الكون الذي يتحرّك من حوله الوجود كله، فإذا هو يُمثّله في مختلف الأوضاع متحركًا وساكنًا، ويُودِعُ في ثنايا كل وضْعة ما يدلّ على المعنى المقصود منها.



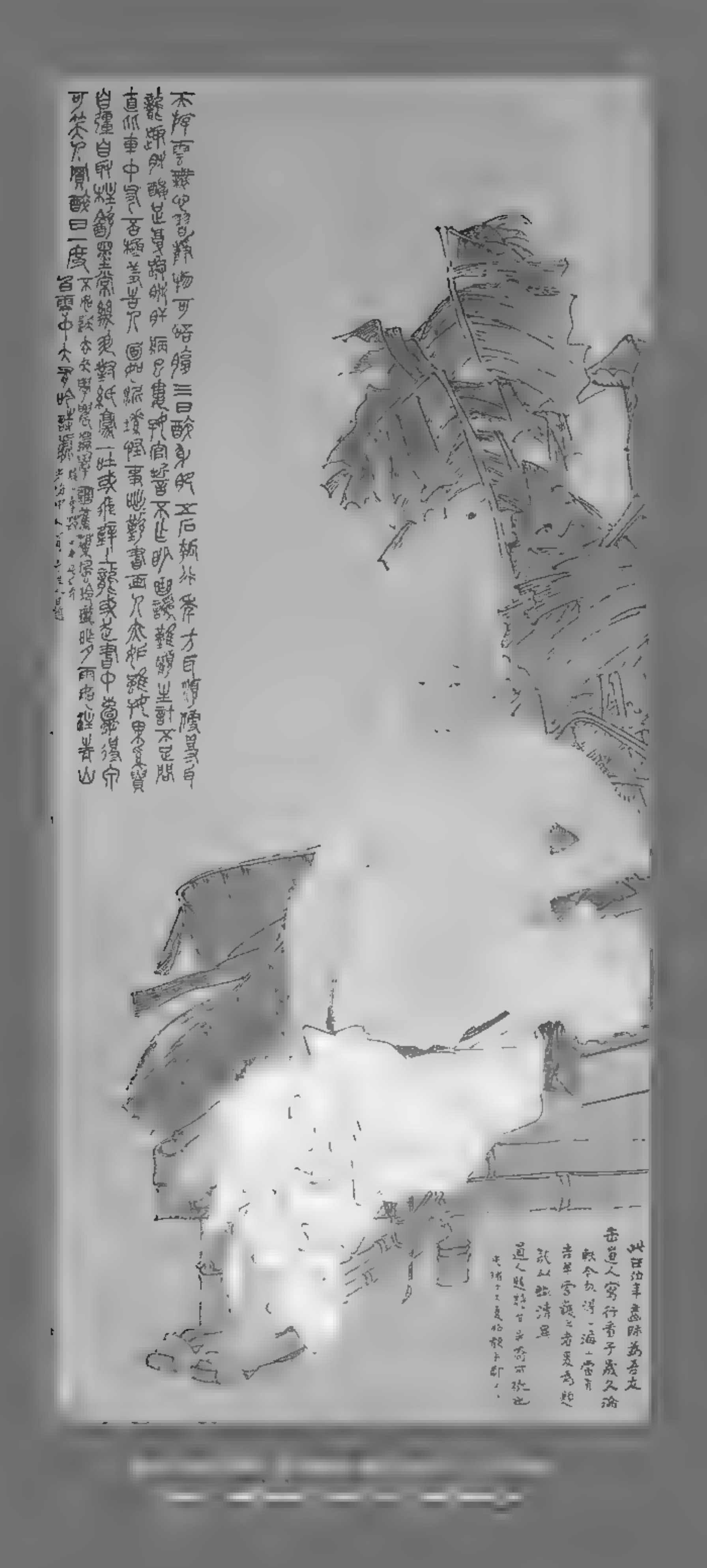
لوحة ٣٩٤. رِنْ ـ يي: صورة ذاتية لـ «جاوْ ـ يُونْغ»، وتمثّل جنديا منعزلا يتطلّع إلى ما لا نهاية وسط بريّة قفراء. متحف القصر ببجنغ. أسرة تشينغ



لوحة ٣٩٥. رنْ ـ بي: فارس يستطلع استحكامات العدو عن بُعد. متحف القصر. بيجنغ. أسرة تشينغ.



لوحة ٣٩٦. رنْ ـ بي: أبطال ثلاثة يحطُون الرِّحال بعد مسيرة مُضنية. أسرة تشينغ. متحف القصر. بيجنغ



الفصل الثاني عشر
السواتر المصوَّرة

بالرغم من أن الزمن لم يحفظ لنا ـ للأسف ـ نماذج من «السواتر» (البارافانات) المبكّرة لرهافتها ورقّتها وهشاشتها، فإن كُتب الحوليّات والوثائق القديمة تمدُّنا بما يؤكّد وجودها. فقد عُرفت السواتر المطويّة بالصين منذ القرن الثاني ق.م، كما ظهرت ـ خلال القرن السابق لميلاد المسيح ـ السواتر المحفورة والمرصّعة بأحجار اليَشْب وغيرها من الأحجار الكريمة، بل والسواتر المصوّرة أيضا حيث ورَد بالوثائق أن أحدها كان يحملُ صوراً لنماذج أنثوية ترمز إلى عاقبة الشرّ وجزاء الخير. ومن بين الروايات القديمة الطّريفة المتداولة والمسجّلة بإحدى المخطوطات قصة الفنان «تيتيه ـ آوْ ـ پُو ـ شنْغ» من القرن الثالث، وفَحْواها أنه عندما سقطت قطرة مداد من فرشاته سهواً فوق سطح «ساتر» أسرع بفرشاته ليُحوّلها إلى ذبابة. كما جاء ضمن لفيفة محفوظة بالمتحف البريطاني أن الفنان الشهير «كُو ـ كايْ ـ تشه» من القرن الرابع (الذي سبق الحديث عنه) قد أعدّ ساترًا مكونًا من أربعَ عشرةَ ضلْفة، الأمر الذي يؤكّد ما ذهب إليه بعض مؤرخي الفن المعاصرين من أن عدد ضُلف السواتر كاد يبلغ أحيانا أربعين ضلفة! ولم تخل دواوين الشعر والكتابات الأدبية القديمة أيضا من إشارات إلى تصوير المناظر الطبيعية فوق السواتر. ويُجمع الخبراء المتخصّصون المعاصرون على وجود السواتر المكْسُوّة بالأنسجة المطرّزة والمرصّعة بفصوص البلّور أو المطليّة باللك والمُزدانة بتقنيّة التذهيب المُرسَل، فضلا عن سواتر تعود إلى القرن الخامس منقوش عليها كتابات خطّية محسّنة تحضّ مضامينها على فعل الخير أو تبشّر باليُمن والفأل الحسن.

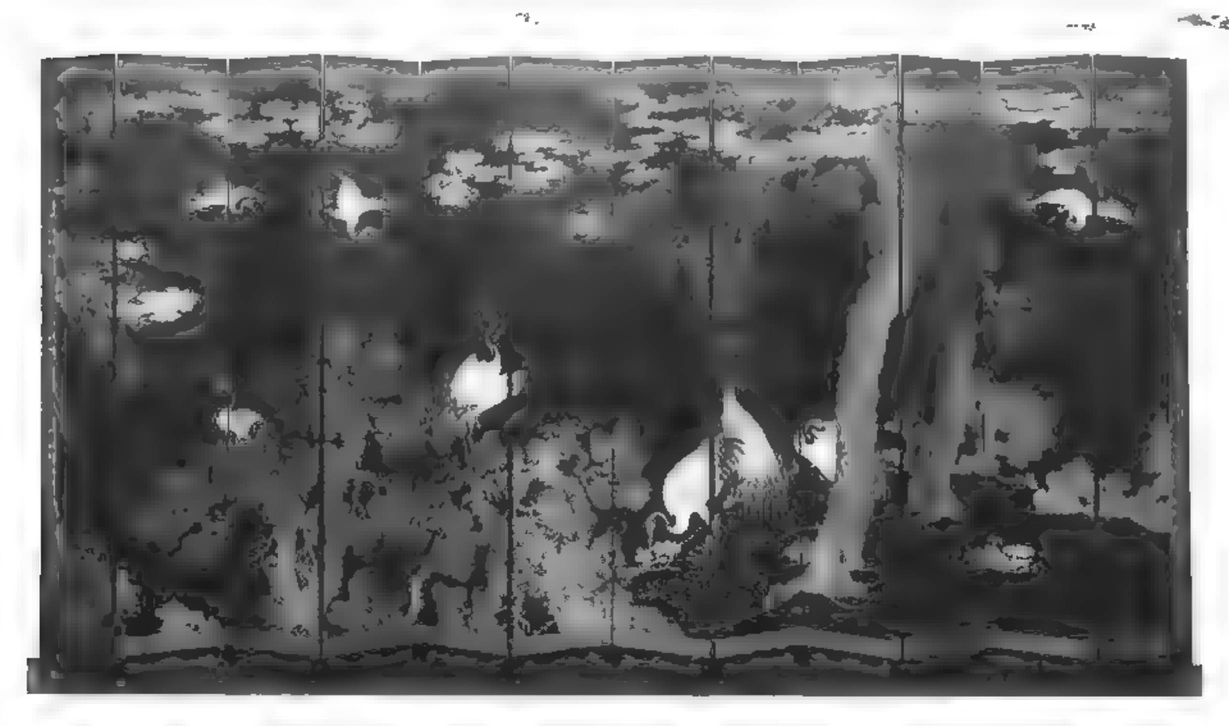
وقد تزايد الإقبال على اقتناء السواتر لتزيين الدور والقصور خلال العصر الذهبي «لأسرة طانغ». وما من شك في أن تلك السواتر المُغشّاة برقائق الذهب والفضّة وحبّات الدُّر، أو تلك المكسوّة بأفخر المنسوجات والمُطرَّزات، قد أضفَتْ على تلك المساكن روعة وبهاء وفخامة بلا نظير، مثلما أتاحت سلالات الخيل الوافدة من الشعوب الصديقة الموالية للصين إلى الحظائر الإمبراطورية معينا لا ينضب لتصاوير السواتر.

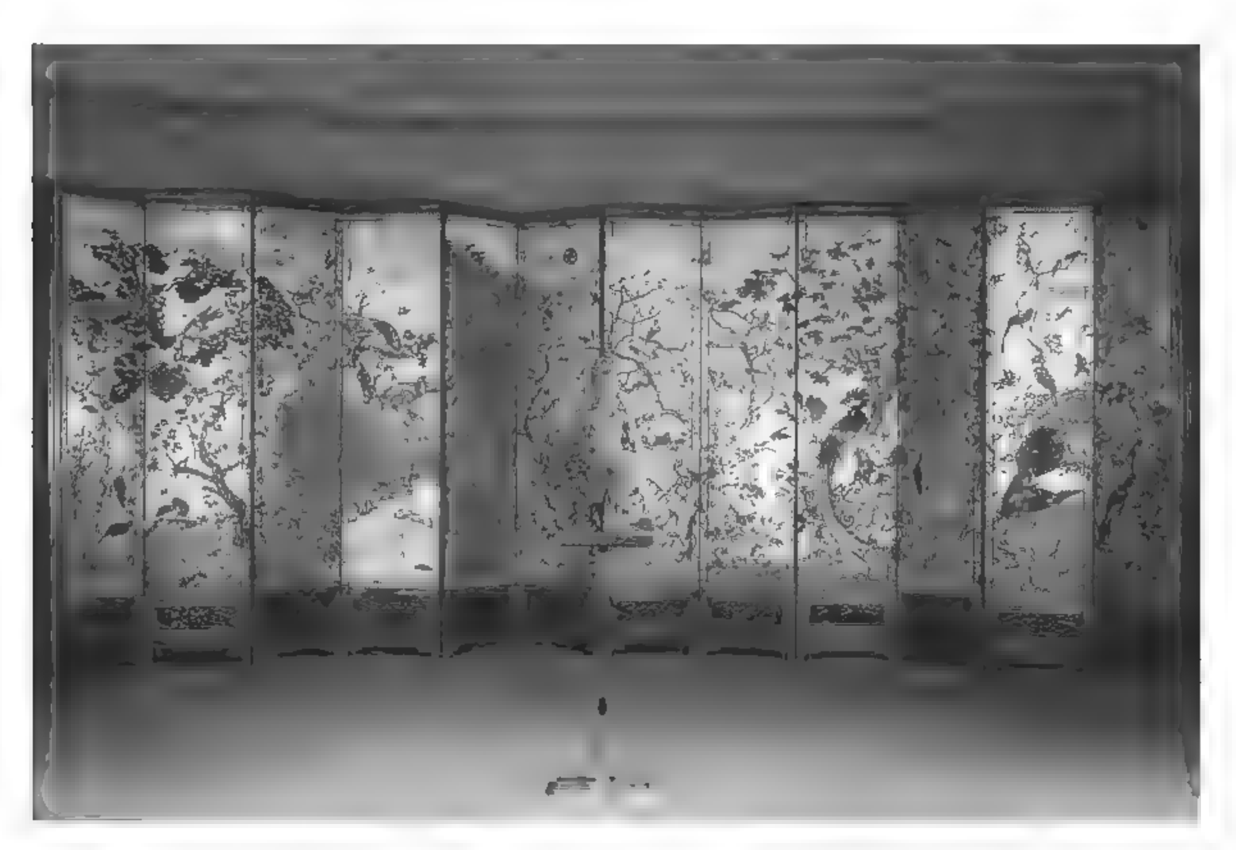
وكان الصينيّون يؤمنون بقُدرة الطائر الخرافي «مُو» على تبديد الأحلام المزعجة وطرد الكوابيس المفزّعة، فصوّروه فوق السواتر المُستخدمة بغرف النوم. ونعلمُ أيضا أن فنانين كباراً مثل «پيان لوان» الذي تخصّص في رسم الأزهار والطيور، و«تشانغ ـ تزاو» الذي برع في تصوير أشجار الصنوبر والصخور، و«تشُو ـ فانْغ» المولع بتصوير حسناوات البلاط الإمبراطوري وغيرهم، قد عُنوا بتصوير السواتر. ولا حصر للخطّاطين العظام أمثال «لي ـ يانغ پِنْغ» و«تشانغ ـ تزاو» الذين عكفوا على تجميل السواتر بخطوطهم الأسرة الجذابة. ومن المعروف أن بعض الأباطرة قد أشاروا بإعداد سواتر تكشف تصاويرها عمّا حقّقه أسلافهم في الماضي من مآثر لعلّهم هم ورعاياهم يتخذونها نبراسًا يهتدون به.

وإذا رغب المرء في الوقوف على روائع فن السواتر خلال عهد «أسرة طانغ» فعليه أن يُولّي وجهه شطر «مَذْخَر شُو ـ سُو ـ إن» للتحف النفيسة بمدينة نارا في اليابان الذي يحتفظ بمجموعة مقتنيات الإمبراطور «شُومو» الفنية الثمينة التي أهدَتها الإمبراطورة «كُومْيُو» سنة ٧٥٦ إلى معبد طوداي ـ چي بعد وفاة زوجها، على نحو ما سبق إيضاحه. وتضم قائمة هذه الهبة السّخيّة ما يربو على مائة ساتر أضيف إليها الكثير خلال العامين التاليَيْن، من بينها سواتر صينيّة وكورية ويابانية زاخرة بمشاهد المناظر الخلويّة والقصور والشخوص والأزهار وبالصور الرمزية التي تنطوي على معان مُضْمرة تُغْني عن الكتابة الخَطِّية المباشرة. كذلك تشتمل هذه المجموعة الإمبراطورية على سواتر ذواتِ ضُلف ست، أهمّ عناصرها الزخرفية نقوش خَطّية ذات مقاطع ضخمة، إذ

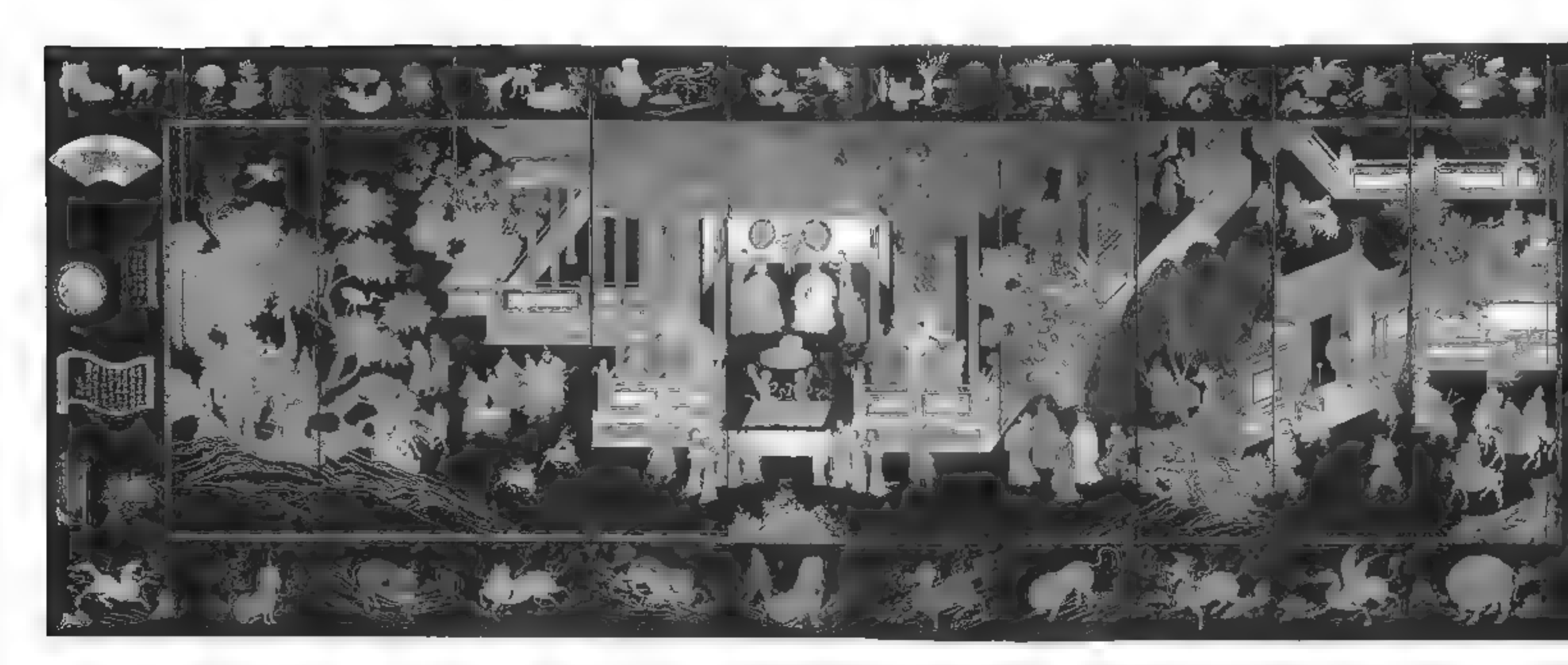
كانت الكتابة الخطِّية المحسّنة فنا لا يقلّ أهمية عن فن التصوير على نحو ما مرّ بنا، فكلاهما نتاج لمسات الفرشاة وكلاهما تعبير عن إبداع فني. ولم يختلف الأمر في عهود أسرات سونغ ويوان ومينغ وتشينغ عن الاندفاع نحو اقتناء السواتر المصوّرة على أيدي كبار المصوّرين البارزين أمثال «ونْ ـ طُونغ» و«طاوْ ـ ننْغ» و«طُوان ـ يوان» ومشاهير الخطّاطين. وكان أهم فروع فن تصوير السواتر في عهد «أسرة سونغ» هو ما أُطلق عليه اسم «مدرسة التصوير المثاليّة» التي ما لبث فنانو **أسرتيْ يوان ومينغ** أن اقتفوا أثرها في محاولة للتعبير عن الأفكار النبيلة والقيم المثالية حتى غدا المنظر الطبيعي في نطاق هذه المدرسة بمثابة مقالة أدبية توحي بروعة الطبيعة وجلالها وتدعو المُشاهد بإلحاح إلى التوحّد معها. لقد أفضى الولع بالطبيعة في بلدان الشرق الأقصى ـ فضلاً عن تعاليم مذهب «تشانَ» الإيقونوغرافية ـ إلى ظهور طبقة من الفنانين مرهفي الحسّ لتصوير عناصر الطبيعة، فوقع اختيارهم ـ بالإضافة إلى المناظر الطبيعية ـ على الطير والحيوان، بل وعلى الأشجار الذابلة والصخور المتاكلة التي صوّروها جميعا بالمداد الصيني الأحادي اللون. وللأسف لم يحفظ لنا الزمن نموذجًا واحداً من سواتر أسرات سونغ أو يوان أو مينغ بالرغم مما هو ثابت في الوثائق والسجلاّت من أن السواتر المصوّرة والمنقوشة بالخط المحسّن كانت متداولة آنذاك. ومن الجائز أيضًا أن تكون بعض مصوّرات سواتر تلك العهود قد انتقلت إلى الغرب مُفكّكة في شكل لوحات قائمة بذاتها كانت في الأصل ضُلُفًا مصوَّرة ضمن سواتر. وواصل الفنانون في عهد «أسرة تشينغ» إنتاج السواتر المصوّرة بدليل اكتشاف بعض النماذج بين الحين والآخر يعود تاريخها إلى القرون الأخيرة. أما أروع ما برع فيه فن زخرفة السواتر في عهد هذه الأسرة الأخيرة فهو توظيف الفنون التطبيقية في مجال زخرفة السواتر. وأفضل سواتر هذا العهد هي المشهورة باسم سواتر «**كوروماَنْديلْ**» المصنوعة ضُلفها من ألواح الخشب المطليّة بطبقة من اللك نُقشَت عليها صيغٌ زخرفية تُمثّل مناظر طبيعية وشخوصًا وأزهارا ورموزًا تشير إلى يُمن الطّالع، ويعود الجانب الأكبر من هذه النماذج التي كُتب لها البقاء إلى الفترة ما بين القرن السابع عشر والقرن التاسع عشر. ولا يدل اسم «كورومانديل» على مصدر هذه السواتر، وإنما يُشير إلى أن هذه السواتر الصِّينية المَنْبع قد جرى شحنها إلى أُوربا على سفنَ أقلعت من ساحل كوروماندِيلْ بخليج البنغال في الهند.

وثمة نوعية أخرى من السواتر المطليّة باللك والمزخرفة باللَك المذهّب أو باللك الأحمر، أما السواتر المصنوعة من خشب الساج (التكْ) المرصّعة بأحجار اليَشْب والمُطعَّمة بالخزف أو تلك المكسوّة بالمنسوجات أو المُطرَّزات فلم يعد متبقّيا منها حاليا سوى قلّة نادرة (**اللوحات ٣٩٨، ٣٩٩، ٤٠٠، ٤٠١، ٤٠٢**).



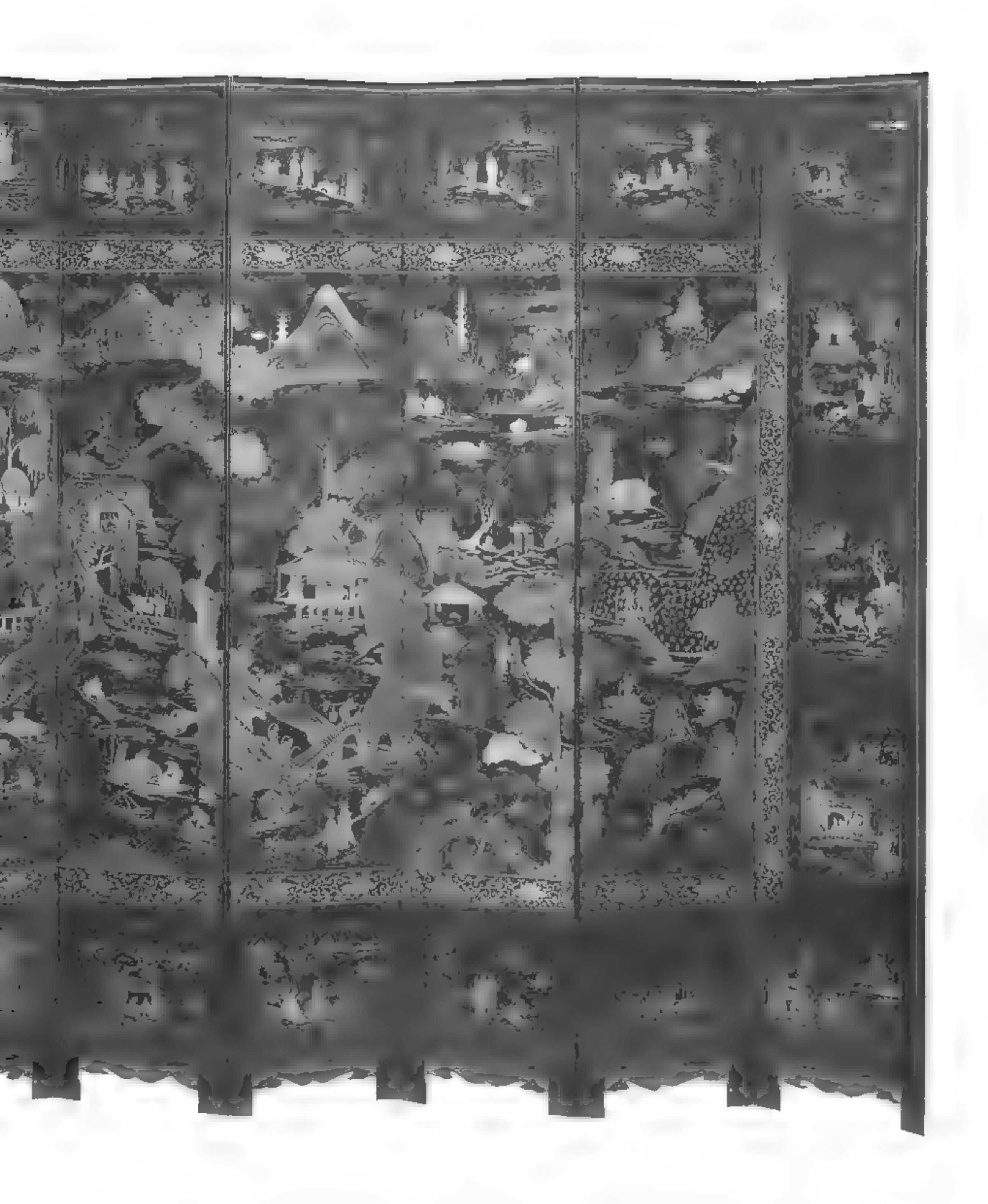


لوحة ٣٩٩. ساتر (پاراڤان): منظر طبيعي. كان الساتر يخصّ إحدى أميرات أسرة تشينغ. حوالي عام ١٧٢٦. من عهد الإمبراطور يونغ چنغ. طلاء باللك الذهبي وزخارف ملونة. أسرة تشينغ. متحف جيميه. باريس.

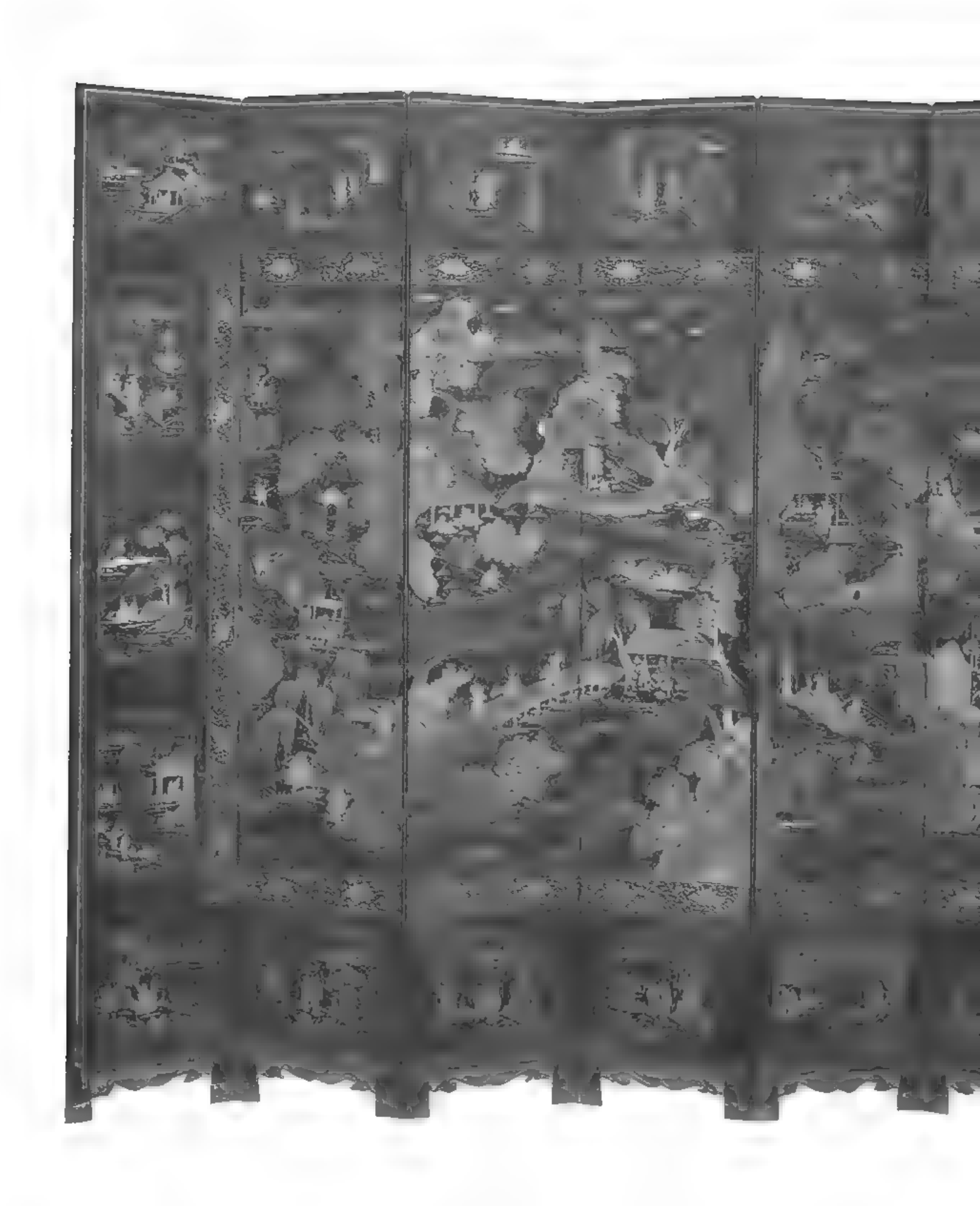


لوحة ٤٠٠. ساتر (پاراڤان). «كوروماندل». من اثنتيْ عشرة ضلفة. طلاء باللك. ارتفاع ٢٥٠سم. عرض الضلفة ٦١,٥سم. القرن ١٧. أسرة تشينغ.

لوحة ٣٩٨. ساتر (پاراڤان): منظر طبيعي. طائر الكركي وسُحُب وأشجار الصنوبر. طلاء باللك «كوروماندل». مؤرخ عام ١٦٢١. مكوّن من ١٢ ضلفة. ارتفاع ٣,٢٠م. عرض ٦,٢٤م. متحف جيميه. باريس. أسرة تشينغ.



لوحة ٤٠١. ساتر (پاراڤان). الواجهة الأمامية للساتر مزوّدة بمناظر طبيعية ومشاهد من الحياة اليومية الصّينية. الواجهة الخلفية مزوّدة بزخارف فراشات ضخمة وتوريقات نباتية منبثقة من أصيص رياحين وأزهار. يتكون الساتر من اثنتي عشرة ضلفة مطليّة باللك. منتصف القرن ١٨. محفوظ حاليا لدى مؤسسة J C C جوناثان هاريس للتحف الفنية. لندن.



لوحة ٤٠٢ (صفحتى ٤٧٨-٤٧٩). تفاصيل من المناظر الطبيعية ومشاهد الحياة اليومية الصينية في الساتر السابق (لوحة ٤٠١). محفوظ حاليا لدى مؤسسة J C C چوناثان هاريس للتحف الفنية. لندن.







الباب الخامس



نموذج من الفخار المنقوش لفارس يمتطي جواده عُثر عليه عام ١٩٦٦ على مقربة من شنسي، ارتفاع ١٣,٥سم. أسرة طانغ. عام ٧٠٦م.

الفصل الثالث عشر
الدراما الصينية

توطئة

ارتكزَت الدِّراما الصينيَّة ـ شأنها شأن الدِّراما الهنْديَّة ـ على «**ثالوث السَّنْجيتَة**» الهندي القائم على الشِّعْر والرَّقْص والموسيقى، ولكنها تختلف اختلافًا جذريًا عن الدِّراما الهنْديَّة بقلَّة اعْتمادها على الرَّقص الذي هو السُّوَيْداء من قَلْب الرُّوح الهنْديَّة، حيْث قام الإله **شيفه** بخَلْق إيقاع الكَوْن بالطَّبْلة التي يَقْرعُها بيده راقصًا على نقراتها إلى أنْ ظَهَر الكوْن إلَى الوُجود. غير أن الأمور جرَت على خلاف ذلك في الصِّين عندما بَدأ الفَنُّ الدِّرامي ينمو ويزدهر، إذ لم يكُن لفن الرقص عند الصِّينيِّين تلك القَدسيَّة أو المكانة التي يتمتَّع بها بين الهنود، كما لم يَسغْها البلاط الإمبراطَوري. فالرُّوح الصينيَّة هي روح عمليَّة بحتة مُنْبَتَّةُ الصِّلة بالتَّصوُّف، ومَنْ ثَمَّ كانت المَسْرحيَّات الصِّينية انْعكاسًا لهذه النَّزْعة العَمليَّة، حتى لَنَجدَ أحيانا الكاهن البوذيَّ والمُتصوِّفَ الطَّاويَّ بين شخصيَّاتها النَّمطية المثيرة للسُّخرية والضحك! فاللَّوْن الغالبَ على الدِّراما الصِّينيَّة هو الطَّابَع الكونفوشيوسي، أي الطابع اللاأدْريُّ والعمَلي الدُّنيويُّ، وإنْ انطوى على أخلاقيات سامية ومشاعر نبيلة. ولا تَنْغمسُ الدِّراما الصِّينيَّة كثيراً في قصص عشْق الآلهة وصراعاتها شأن الدراما الإغريقية، إذ يَنْصَبُّ اهْتمامها الرَّئيسيُّ على أمور البشر.

وترْجع أصول الدِّراما الصِّينيَّة إلى الاحتفالات التقليدية والطقوس التي لا يفارقها الغناء. وفي عهد «أسرة طانغ» أنْشأ الإمبراطور «مِنْغ هوان» (٧١٣ ـ ٧٥٦م) «**أكاديميَّة بُسْتان الكُمَّثْرى**» الشَّهيرة لتَدْريب شَباب المغنِّين والممثِّلين وصَقْل مهاراتهم، على حين تَرْتبط نَشْأة الأوبرا الشَّعْبيَّة الصِّينيَّة «**تچِن چي**» (تعني كَلمة تچِنْ «الرئيس» وكَلمة چي «الدِّراما») بلَوْن قديم منَ الدِّراما الموسيقيَّة ظهَر في عَهْد «أسْرة يوانْ» (١٢٧١ ـ ١٣٦٨م) أخَذ في الاطِّراد والنُّمو إلى أنْ تَوقَّفَ تماماً مع ثَوْرة «طايْ پِنْ» عام ١٨٥٣ حين بدأت الأوبرا الصِّينيَّة الحَقَّة في الظهور. وكانت هذه الأوبرا الصِّينيَّة شديدة الشُّيوع وظَفرتْ بشعبية واسعة لما تنْطوي عليه من جاذبيَّة، واستمدّت حَبكاتها من الرِّوايات والقصص الشائعة والأعْمال الأدَبية التي تضُمُّ عددا من الحكايات تَتوارثُها الأجيال وتَعْكس صُوَرًا للماضي العريق تُغلِّفُها بأنماط الفضيلة التَّقْليديَّة. وإذْ كانت هذه القصصَ تتناول شخصيات مألوفةً تماما للنَّظَّارة من المُدُن والحَضَر، غدت أيُّ محاولة للخروج بها عمَّا هو معروف متَداوَل ـ سواء في حَبْكتها أو في شُخوصها ـ تُقابَل بالاستنكار لا بالتَّرْحيب. وتتَناولُ مسرحيات الأوپرا الصينيّة الخَمْسمئة المعروفة مآثرَ الأبْطال وحروبهم وثوراتهم بالإجلال والإكْبار. ولم يكُن الأدباء هم الذين يَتولَّوْن الإعْداد المَسْرحيَّ وإنَّما المُمَثِّلون أنْفُسهم، ومن ثَمَّ فلا تُعَدُّ هذه التمثيليّات أعْمالاً فَنيَّة بمعنَى الكلمة، إذ إنَّها لا تتعدّى كَوْنها مُخَطّطًا لعرْض مَسْرَحي يَجْمع بين الحوار والأحْداث المُصحوبَة بالموسيقى والشِّعْر في وَحْدة أوپرالية. ثم إن إطلاق عنوان «أوپرا پكين» على العمل المسرحي الصيني هو تعبير غير دقيق لأنه يدفع المتلقِّي إلى تصوّر شبيه بالأوپرا الأوربية، مثلما يدفع إطلاق عنوان «السيرك الصيني» على الأنشطة البهلوانية الصينية إلى الخلط بينه وبين السيرك الغربي الذي يضمّ فيما يضمّ عروض الحيوانات والقفز بين الأسلاك والحبال والأراجيح وغيرها.

وتشتمل الأوبرا الصِّينيَّة على أربعة أنماط درامية رئيسيَّة هي: الرَّجل «**شنْغ**»، والمرْأة «**دان**»، وذو الوَجْه المَطْلي «**چِنْغ**» الذي يُمثِّل عادةً شَخْصيات ذاتَ رُجولة فَذّة كالمحاربين ورجالَ العصابات والوُزراء المُفْعمين بالحيويّة والنشاط، وأخيراً المهرِّج «**تشو**». ويعرضُ هؤلاء المُمثِّلون شخصيات نمطية لكل منها نهجها الخاص في السَّير والحركة وفي إيماءاتها ولازماتها اللفظيّة والصَّوتية. وليس ثَمَّة محاولاتٌ في الدراما الصينيّة لرسْم

الشَّخْصيَّات الفرديَّة العادية إذْ لا حاجة بها إليها، بل على العكْس تنحصر مهمّة الممثّل في إظهار مَهارَته في تَمْثيل السِّمات المثاليَّة «للشَّخْصيَّة النَّمَطية» التي يُؤَدِّيها بكُلِّ دقَّة باتباع القواعد المحدّدة لها دون الخروج عليها. وقد ظلّ الرِّجال يقومون منذ زَمَن بعيد وإلى عَهْد جدِّ قريب بأدْوار النِّساء حتَّى تَخَصَّص بَعْض كبار مُمَثِّليهم في تأدية أدْوار النِّساء فَحَسْب وانْبَتَتْ شُهْرَتهم على ذلك.

تقنية التنكّر (المَكْيجة)

ولا يبلغ الممثّلُ الصّيني الموهوب مرتبة البراعة عادةً إلاّ بعد سنين طويلة يقضيها في تدريب شاق، كما يلتزم دائما بارتداء أزياء فاخرة بالغة الإتقان، ويخضع لتقنيّة فن التنكّر (المَكْيَجَه) الذي يعاونه فيه فريق من المساعدين المتخصّصين والموسيقيين ومراقبي خشبة المسرح، وجميعهم شخصيات بعيدة عن الأضواء، ومن ثم كانوا يتحلّلون من القيود الشكليّة التقليدية المفروضة على الممثلين سواء كانوا فوق خشبة المسْرح أو من حولها، وأعني بالتنكّر الوجوه المطليَّة أو «مكْيَجة» وجوه ممثِّلي الدراما الصينيّة التقليديّة. وتَسْري هذه المَكْيَجة على وجوه الممثلين الذين يؤدّون أدوار الـ«**چنْغ**» أي ذوي الوجوه المطليّة، وأدوار الـ«**تشُو**» أي المهرّجين. وعماد المَكْيَجة هو «تحوير» الرمز شكلاً ولونًا ونَمَطا إلى سمات شخصيّات بعينها يستطيع النّظارة المدرَّبون فور وقوع أنظارهم على الوجه المطلي إدراك ما إذا كان صاحبه يُمثّل بطلا أم شرِّيرا، حكيمًا أم أحمقَ، محبوبًا أم بغيضًا، محترمًا أم مثيرًا للسُّخرية، وهو ما يعني أن الوجه المطلي يلعب في حقيقة الأمر دور «مرآة الروح».

ولا تتشكّل الوجوه المطليّة بناء على هوى الأفراد، بل هي ثمرة ابتكارات أجيال من ممثّلي الدراما الصينيّة تمخّضت عن خبراتهم وتجاربهم وتحليلهم للشخصيات الدرامية. وتُثبت الوثائق التاريخية أن الوجوه المطليّة نشأت في البداية من دَمْج شكليْن من أشكال التنكّر المبكّرة كانا يُستخدمان في أثناء الأداء المسرحي هما «**القناع**» الذي كان الممثّل الرّاقص «چنْغ» يرتديه في عهد أسرة طانغ (٦١٨ - ٩٠٧) و«**الوجه المُلطّخ**» لمُساعد الممثّل في الأوبرا الهزليّة التي شاعت في عهديْ أسرة طانغ وسُونغ (٩٦٠ - ١٢٧٩). غير أنه من الثابت أن المَصْدَرَ الحقيقي للقناع هو «**الطَوْطَم**» البدائي الغابر الذي لحقه التطور على مرّ الزمن حتى صار «**قناعًا**» يرتديه الراقصون في مناسبات تقديم القُربان إلى الإله قاهر الأرواح الشرّيرة خلال فصليْ الخريف والربيع. وإذا هذا «القناع» يتطوّر إلى «**الوجه البديل**»، وهو نوع مُعدَّل من الأقنعة شاع خلال عهد أسرتيْ هان وطانغ، ثم إلى «**الوجه الملطّخ**» في عهد أسرتيْ سونغ ويوان، إلى أن ظهرت أنماط «**الوجوه المطليّة**» في عهد أسرتيْ مينغ وتشينغ. غير أن «الوجه المطلي» لم يحلّ محل «القناع» تمامًا على خشبة المسرح الصيني، بل تعايشا معًا لتمثيل الهة الأرض والآلهة الطاردة للأرواح الشريرة، في حين اكتفى ممثّلو الآلهة وأرواح الأسلاف بدُور الأوبرا في جنوبي الصين باستخدام الأقنعة بدلاً من طلاء وجوههم. ويُشكّل موقف أوبرا پكين ذات الإسهام المتواصل في تطوير «**فن طلاء الوجوه**» مفارقةً محيِّرة، إذ لا تزال تُواصل استخدام الأقنعة التي يرتديها آلهة الثراء والأرض والرعد وغيرها.

ومع أن تاريخ «أوپرا پكين» لا يتجاوز مائتيْ عام فحسب، إلاّ أنها كانت أسرع من غيرها في تطوير أشكال الدراما الصينيّة، فإذا هي توطّد مكانتها بين جماهير المُشاهدين أكثر من غيرها من دور الأوبرا الصينيّة، حيث تلعب أنماط الوجوه المطليّة دورا طليعيًا بين أنماط المكْيَجة في الأوبرات الصينيّة حتى باتت الجماهير تعدُّ هذه الأنماط فنا مستقلاً يضطلع بالإفصاح عن الشخصيّات النمطية شأنه شأن ممثّلي الأوبرا.

وتتميّز وجوه أوپرا پكين «المطليّة» بالمغالاة في الرمزية، أعني استخدام الرموز والشارات والملامح المُبالَغ فيها أو المُشوَّهة للدلالة على شخصية الممثّل وسماته، وما أكثر ما تُرسم العيون والحواجب والوجنات على غرار

الخفافيش والفراشات أو أجنحة الطيور، فضلا عن تشويه شكل الفم والأنف أحيانا. واعتاد الفنانون التعبير عن ملامح وجه الشخصيّة المتفائلة بالعينيْن الوادعتيْن والحاجبيْن المُلساويْن، كما مثّلوا الشخص المُثْقَل بالهموم والشرّير القاسي بعيون شبه مُغمضة وجبهة مُغضَّنة **(لوحة ٤٠٣)**.

وعسيرٌ على من يُقْدم على دراسة أنماط الوجوه المطليّة بأوبرا پكين تحقيق هدفه إذا لم يعكف على دراسة قصص الأوبرا وسمات الشخصيات الدرامية دراسة مستفيضة، وهو ما دفعني إلى عرض نماذج لبعض ممثّلي أوبرا پكين في كاملَ «مكْيِجتهم» وفاخر أزيائهم. فمع تطور الدراما الصينيّة بدأت **الأقنعة** تُشكّل حاجزاً يحولُ بين الممثّلين والقُدرة على التعبير بأسارير وجوههم، على حين يكشف **الوجه المطلي** عنها بجلاء أمام الجماهير حتى من بعيد، لا سيما بعد انتشار التمثيل الدرامي في الهواء الطلق. ومن هنا لجأ الممثّلون إلى «ذَرور التجميل» (البُودرة) والمداد والألوان والسِّناج لتجميل وجوههم أو لتشويهها. وبدأ الفنانون باستخدام ألوان ثلاثة هي الأحمر والأبيض والأسود يَخُطُّون بها ملامح الوجه كالعيون والآذان والأنف والفم، وبصفة خاصة الملامح البارزة التي غالبا ما كانت تخضع للمبالغة مثل الحواجب الكثيفة والعيون المحدِّقة والأنف الأخْنَس والفم الفاغر.

وفي نهاية القرن الثامن عشر ومستهل القرن التاسع عشر، ومع رسوخ أسلوب أوبرا پكين الفنّي المتفرّد، تطوّر فن مكيجة الوجوه بسرعة فائقة بفضل التحسينات والتعديلات التي قدّمتها الأجيال المتعاقبة من الممثّلين والفنانين، ممّا أثرى أساليب هذا الفن فظهرت الوجوه المطليّة المعبّرة عن الشخصيات التاريخية والأسطورية. وانحصرت ألوان طلاء الوجوه بأوبرا پكين في اللون الأحمر والقرمزي والأسود والأبيض والأزرق والأخضر والأصفر والوردي والرمادي والذهبي والفضّي. وإذا كان الصينيّون قد لجئوا في مبدإ الأمر إلى هذه الألوان



لوحة ٤٠٣: مراحل «مكْيَجة» وجه الممثل الدرامي في أوبرا پكين.

للمغالاة في الملامح الطبيعية، فإنها ما لبثت أن اكتسبت معاني رمزيّة، فإذا اللون الأحمر يرمزُ بصفة عامة إلى الوفاء والشّجاعة، والقرمزي إلى الحكمة والبسالة، والأسْود إلى النّزاهة والوفاء، والأبيض الشفّاف إلى القسوة والغَدْر، والأبيض الكثيف إلى الشخَصيّة المَزهُوّة المعرورة المستبدّة، والأزرق إلى الحَزْم والبطولة، والأخضر إلى الفروسيّة، والأصفر إلى الوحشيّة، والأحمر الداكن إلى المُحارب الوفيّ المُحنّك، والرمادي إلى الوغْد الخائن، على حين استُخدم التّذهيب والتّفضيض على وجوه وأجساد الآلهة وبوذا وأرواح الأسلاف والشياطين لما يولِّدُه البريق الصادر عنهما من رهْبة. على أن هذه المعاني الرّمزية لم تُشكِّل قواعد صارمة مُلْزِمة، بل كان في الإمكان التحرّر أو التخفّف منها بحيث يخضع اختيار الألوان للتجربة والممارسة والتقدير الشخصي اعتمادا على ما اكتسبته أجيالٌ متواصلة من الفنّانين الدراميّين من خبرة مستفيضة.

وقد يحار المرء أمام التنوّع اللامتناهي لفن مكْيَجة وجوه شخصيات أوبرا بكين، إلاّ أنه بالرغم من تأجّج ألوانها السّاطعة أمكن حصر الوجوه المطليّة في قرابة ثلاثة عشر نموذجا يتشعّب منها ـ من خلال الاستعارة والتبديل ـ الكثير من النماذج الفرعية وإن استندت جميعها إلى السّمات الطبيعية للشخصيّات الدراميّة. كما قد تختلف الألوان المرسومة على وجوه تلك الشخصيات الدراميّة نظرا للفروق الدقيقة بين الأمزجة والمشارب، فلكل شخصية مقوّماتها الذاتيّة، ومن هنا استحال أن يتشابه وجهان مطليّان يؤدّيان الدّور نفسه.

وإذا تأمّلنا (**لوحة ٤٠٤**) تبيّنا الكثير من نماذج الوجوه، من بينها الوجه المُكتمل والوجه الناقص والوجه المُنحرف ووجه الراهب البوذي ووجه الراهب الطاوي ووجه الخصيّ والوجه الرامز والوجه الأسطوري والوجه البطولي ووجه المهرّج إلى غير ذلك. ولّما كانت الملامح الطبيعية للإنسان لا تعكس شخصيّته بالضرورة أو تعبّر تماما عن سلوكه، فقد اضطر الفنان الدرامي الصيني أحيانا عند تصميمه للوجه المناسب للشخصية موضع الدراسة إلى تعمُّد المبالغة أو تحوير بعض الملامح أو التغاضي عن التفاصيل عديمة الأهمية بقصد إبراز ملامح الشخصية المنشودة. وبعد إضافة الشّارات والرمور الدالّة يمكن للوجه المطْلي التعبير عن السّمات الطبيعية والفيزيولوجية للشخصيّة المقصودة مثل السنّ والمظهر والمزاج والوضْع الاجتماعي أحيانا والمهارات المُكتسبة، بل وكُنَى التدليل والأدوات والأسلحة التي يستخدمها كالخُطّاف والسيف والرُّمح المزوّد بالبلطة، إلى غير ذلك.

وعلى سبيل المثال كان «هُو ـ يي» شخصيّة أسطورية أثِرَ عنه أنه دمّر تسعة شموس، فإذا ظهرت شخصيته على المسرح تضمّن وجهه المطلي تسعةَ شموس كناية عن مأثرته الخالدة. وبينما يبدو وجه «جوان يُو» المطلي (**لوحة ٤٠٥**) في أوبرا «غَرَق الجيوش السبعة» مكتملا أحمر اللون مما يُضفي على هذا المُحارب العجوز الهيبة والوقار، يبدو وجه القاضي «باوْـ زِنْغ» المطلي (**لوحة ٤٠٦**) في أوبرا «الزوج الجاحد» أسودَ، على حين ترمز جبهته البيضاء إلى ولائه الصادق للوطن ورعايته لمصالح الشعب ونزاهته الصارمة وتوقيره الشديد للقانون. وجرى العُرف بأن يَرْمزَ الوجه المطْلي باللون الأبيض إلى شخصية الطاغية الوغد، على أن تُلوَّن العينان والأذنان باللون الأسود مثلما هو الحال في أوبرا «القاء الصَّفوة» (**لوحة ٤٠٧**) التي يؤدي فيها الممثّل دوراً مزدوجًا هو دور المتآمر المخادع والقائد العسكري المحنّك والزعيم السياسي الداهية. وأهمّ ما يستلفت النظر في وجهه هو طبقة مسحوق الذّرور (البُودرة) البيضاء المُفترض من الناحية الرمزيّة أن تحجب الجانب المُتدنّي من شخصيّته، وثلاث عيون تتفرّع عنها خطوط دقيقة ترمز إلى الدهاء وسعة الحيلة.

وأكثر ما يميّز الوجه ثلاثي الأرباع لـ «چيانْغْ وِيْ» الذي يؤدي دور المُحارب الوَفيّ الشجاع

١ ٢ ٣ ٤

٥ ٦ ٧ ٨

ـة ٤٠٤: مختارات من وجوه أوپرا پكين المطليّة:
تشانغ تيايْلونغ: وجه رمزي أسود. أوپرا «نهران ذوا قاع رملي».
هويان كنْغ: وجه على شكل زهرة مقطوفة. أوپرا «قبول التحدّي».
الصبيّ المرافق: وجه مهرّج. أوپرا «سرقة القارورة الفضّية».
وانغ ونْ : وجه أبيض. أوپرا «چنرالات أسرة يانغ الإناث».
جُونغْ سَنْ بوجه راهب طاوي قرمزي. أوپرا «تل الوحل الأصفر».
تشاوْ جَايْ بوجه أصفر. أوپرا «الخارجون على القانون».
ليُو طانغ بوجه أزرق على شكل صليب. أوپرا «برج شوانْغ».
لُو – تشي – شِنْ بوجه أبيض لراهب. أوپرا «خنزير الغابة البرّي».



لوحة ٤٠٥. جوَان يُو في أوپرا «غرق الجيوش السبعة».



لوحة ٤٠٦. پاوْ زِنْغ في أوپرا «الزوج الجاحد».

لوحة ٤٠٧. ساوْـ ساوْ في أوپرا «لقاء الصفْوة».

بأوبرا «الجبل المُكبَّل بالأغلال» (لوحة ٤٠٨) حاجباه شبه الرأسيَّيْن وعيناه الواسعتان وأنفه المستدير ولحيته المُسْتَرسلة التي تحجبُ الفم مع استخدام الألوان الحمراء والقرمزية والبيضاء.

وما أكثر ما يلجأ الفنانون إلى استخدام «الوجوه الرمزيّة» في القصص الأسطوريّة والخرافيّة. فيقوم تصميمها كما تُختار ألوانها بما يناسب الشخصيّة المطلوبة بحيث يعكس وجهُ هذه الشخصية جوهرَها حتى يفطن المُشاهدون من الوهلة الأولى إلى الشخصيّة المقصودة. ومثال «الوجوه الرمزية» وجْها القرد ـ الشمس والتنّين الأزرق في أوبرا «ضجّة في السماء» (لوحتا ٤٠٩، ٤١٠). وعادة ما يظهر «الوجه الأسطوري» مُكْتملاً أو ثلاثيّ الأرباع مثل الوجوه التي تمثّل بوذا أو الآلهة، شريطة أن تتبنى مواصفاته على «الأنماط» التقليدية وترمز ألوانه الذهبيّة والفضيّة إلى القداسة والجلال، كما قد تُضاف إلى لون بطانة الوجه خطوطٌ أو بُقع ذهبيّة أو فضيّة.

وتقضي تقاليد الأوبرا الصينية بأن تعتلي خوذات القادة العسكريّين السماويّين الاثني عشر «كرة» ـ وفق قواعد إيقونوغرافية العقيدة البوذية ـ لتميزهم عن القادة العسكريّين الدُّنيويّين. ولمّا كان الشائع بين أهل الصين أن للإله «إرْلانغ يانغ چيان» ثلاثة عيون، فقد أضيفت عينٌ ثالثة فوق جَبيِنه المَطْلي (لوحة ٤١١). ويقوم چيانغ جان (لوحة ٤١٢) في أوبرا «لقاء الصفوة» بدور المهرّج الأحمق الأخرق، وبرغم أن تنكّره يُوحي في ظاهره بشخصية سويّة إلا أنه في واقع الأمر أحمقُ متحذلق. ويؤدي «چيَا ـ جُوِيْ» دور خصيّ وضيع خنوع ذليل بمعيد ف منْ، وبينما يظهر بمظهر نعامة أمام رؤسائه ولا يجرؤ على الجلوس في حضرتهم حتى لو دَعُوه إلى الجلوس، يبدو أسداً متغطرسًا مُستبداً مع مرؤوسيه وقد اكتسى وجهه بسمات مهرّج مبتذل (لوحة ٤١٣). وبينما يبدو «تشُو جُوانْغ زُو» (لوحة ٤١٤) في أوبرا «الجبل المكبّل بالأغلال» حاملاً وجه محارب وسيم وفارس فطن أريب يحذقُ فن التودّد إلى النساء، يبدو وجه الحارس العجوز «تشُونغ جُوانْغ داوْ» في أوبرا «حراسة السَّجينة» في هيئة المهرّج الساعي دوْما إلى فعل الخير ومساعدة الغير (لوحة ٤١٥).

ويخضع فن المَكيجة في أوبرا بكين لتحسين وتطوير دائميْن، مثال ذلك: التغيير الذي طرأ حديثا على وجه المحارب القديم «ليان ـ پُو» في أوبرا «الچنرال ورئيس الوزراء يتصالحان». فبينما كان «ليان پو» يتّخذ في الماضي وجها عاديا قُرمزيّ اللّون (لوحة ٤١٦ أ)، تغيّر بأخرَة إلى وجه رجل مُسنّ بذات اللون القرمزي (لوحة ٤١٦ ب) وازدادت جبهتُه اتساعا مع اقتراب الحاجبين، وبدا القلق مُرتسما بوضوح على أساريره. ويمثل هذا التطوير بات الوجه المطلي لا يمثّل شجاعة المحارب وولاءه فحسب، بل كذلك ما يعتريه من قلق قد يدفعه إلى تصحيح مساره وتغيير مسلكه إذا ما اكتشف تورّطه في الخطإ. وبهذا لم يعد فن المكيجة مقصوراً على الأنماط التقليدية المتوارثة، بل سَلَكَ منهج التحسين والتطوّر المتواصل (لوحتا ٤١٧، ٤١٨).





القواعد المرعيّة في أداء الأوبرا الصينيّة

وبرغم أن ممثّل الأوبرا الصينيّة مُغَنٍّ قبل كُلّ شيء، فإن مهارته بوصفه مهرّجا ومُمَثّلا إيمائيّا لا تَقلّ أهميّة عن موهبته الغنائيّة، كما تَتّسق حركاته بدقّة مع الإيقاعات الصَّوْتيّة للغناء والتّمْثيل الخَطابي. وتقع مسؤولية العَرْض كُلّه على عاتق قائد الأوركسترا الذي تؤدي طبْلَته ومُصفّقاته الخَشَبيّة دَوْرَ النّبْضِ في المَسْرحية. وبهذا يكونُ الهدف الذي يَسْعى إليْه المؤلّف المسرحيُّ



لوحة ٤٠٩. وُو كونْغ القرد ـ الشمس في أوپرا «ضجّة في السماء».

لوحة ٤١٠. التنيّن الأزرق في أوپرا «ضجّة في السماء».



لوحة ٤٠٨. چيانْغ ويْ في أوپرا «الجبل المكبّل بالأغلال».

لوحة ٤٠٨. چيانْغ ويْ في أوپرا «الجبل المكبّل بالأغلال».



لوحة ٤١٤. تشُو ـ جوا نْغْ زْو في أوبرا «الجبل المكبَّل بالأغلال».



لوحة ٤١٣. چيا ـ جُويْ في دور الخصيّ بمعبد فا مِن. أوبرا «لقاء الصَّفوة».



لوحة ٤١٢. چيانْغ جَانْ في دور المهرّج الأحمق بأو «لقاء الصَّفوة».



لوحة ٤١٥ أ. تشُونْغ جوا نْغْ داوْ في أوبرا «حراسة السَّجينة».

لوحة ٤١٧. جُوان يُو. قناع وجه مطلي باللون الأحمر. ◄

الصِّيني هو هذا النَّسيج المكوَّن منَ الصَّوْت والحَركة الذي يتحوَّل منْ خلال الشِّعْر إلى صورة خيالية رفيعة، على حين تحتلّ العبارات التي تجري عَلى ألْسنة الشَّخْصيَّات الفَردية وكذلك حَلُّ العُقدة المنْطقي مرتَبة ثانويَّة، ولاَ يُحدّد مُسْتوى العَرْض الأوبرالي وقيمته إلاّ مدَى اندماج النَّظارة التلقائي في أعماق القصة المعروضة.

وتتضمّن أوبرا بكين الحوار والمشاهد القتالية والغناء والموسيقى والرقص بأسلوب أكثر شمولا من الأوبرا الأوربية التي تعتمد على الغناء كوسيلة رئيسية للتعبير، كما تتجاوز أوبرا بكين المسرحيات الراقصة الغربية التي تقوم فيها الحركات والإيماءات بالتعبير عن القصة، مثلما تتجاوز أيضا المسرح التقليدي الذي يوظّف الحوار لتصوير الشخصيات ومُسَايرة تطوّر الأحداث المسرحية. ذلك أن أوبرا بكين نمط فريد من المسرحيات يقوم على تضفير الموسيقى والحوار والحركة معا للتعبير عن قصص جميلة مؤثّرة مُستقاة من التاريخ الصيني أو من سير الشخصيات الجليلة أو من الأساطير الشعبية والأعمال الأدبية، يُشترط فيمن يؤدّونها إجادة الفنون البهلوانية والقتالية والغناء والرقص. وقد تأثر المجتمع الصيني ـ كما سبق القول ـ على مدى آلاف السنين بعمق أفكار الفيلسوف الصيني المشهور «كونفوشيوس» (٥٥١ ـ ٤٧٩ ق.م) الذي لا تزال أيديولوجيّته مُتجلّيةً إلى اليوم في السياسة الصينية والقانون والتاريخ والعقيدة الدينية والفلسفة والظواهر الاجتماعية. وليس غريبا إذن أن تعكس قواعد أوبرا بكين أيضا المبادئ الكونفوشيوسية في الأخلاق والسلوك القائمة على أن لكل من الخير والشر جزاء وفْق القول الصيني الشائع. ومن هنا كانت النظرة الاستشرافية إلى هذه المبادئ عنصرا جوهريا في أوبرا بكين، فهي لا تنطوي على «مأساة» أو «ملهاة» خالصة لأن هذيْن الوجهيْن من الحياة لا ينفصلان. فالصراع بين الخير والشر هو الأداة التي تحمل كل قصة إلى خاتمتها. ولا تكمن جاذبية أوبرا بكين في ثراء عروضها فحسب بل فيما يطرأ عليها أيضا من تنوّع مستمر في كُتّابها وممثّليها ومُخرجيها وموسيقيّيها، فبينما تظل القصة الأساسية كما هي، ينفرد كل إنتاج لها بالسيناريو الخاص به وببنائه الدرامي وبتعبيره الصوتي وبأسلوب أدائه. ويمكن تقسيم الأوبرات البيكينيّة المائتين ـ الأكثر عرضاً من بين الخمسمائة أوبرا المعروفة ـ إلى سبع فئات هي: قصص التعاليم الأخلاقية وحكايات الولاء وتأدية الواجب والأحداث التاريخية وقصص مكائد القصور والقضايا القانونية والقصص الغرامية وأساطير الأسلاف الخالدين.



لوحة ٤١٦أ. الوجه المطْلي السابق ◄ لـ«ليان پو» في أوبرا «الجنرال ورئيس الوزراء يتصالحان» بأوبرا بكين.

لوحة ٤١٦ب. الوجه المطْلي الحالي لـ «ليان پو» في أوبرا «الجنرال ورئيس الوزراء يتصالحان» بأوبرا بكين.



لوحة ٤١٨. ديان وي: قائد عسكري اشتهر بالشجاعة، وهب حياته للدفاع عن مدينة وانشنغ.
وينمّ لون طلاء الوجه الأصفر عن صرامته وجسارته في «أوبرا معركة مدينة وانشنغ».

وأضرب مثلا على قصص التعاليم الأخلاقية بأوپرا «**الچنرال ورئيس الوزراء يتصالحان**» المقتبسة عن سجلاّت المجموعة التاريخية لأسرة هان الغربية (٢٠٦ . م ـ ٢٥م) والتي وقعت أحداثها في أثناء حقبة الدويلات المتحاربة (٤٧٥ ـ ٢٢١ ق . م)، وهو الوقت نفسه الذي استخدمت فيه سبع دويلات قواها العسكرية في صراع مُضْنٍ من أجل الهيمنة السياسية. ومن بين هذه الدويلات كانت دولة «تشين» هي الأقوى، على حين كانت دويلة «تشاو» إلى جوارها ضعيفة نسبيّا. وحين بلغت مسامع ملك دولة «تشين» أن دويلة «تشاو» تمتلك تُحفة فنية نفيسة من حجر اليَشْب معروفة باسم «لوحة أسرة خَه»، عَقَدَ العزم على الفوز بها بأي ثمن، فبعث برسالة إلى ملك تشاو يُعرب له فيها عن رغبته في تملّك هذه التحفة الفريدة في مقابل التنازل له عن خمس عشرة مدينة من مملكته. ولما كان ملك تشاو يعلم عن ملك تشين الجشَع والمكر والمراوغة والدهاء، فقد توقّع منه أن ينكث بالعهد بمجرد وقوع اللوحة في حوزته، فقرّر أن يوفد مستشاره المُحنّك «لين شيانغ رُو» المتواضع المَنْبت ليحمل الكنز إلى ملك تشين لثقته بقدرته على الحفاظ على كرامة وطنه. وما إن وقعت عينا ملك «تشين» على لوحة اليشب البيضاء بياض الثلج والمرصّعة بأكرم الجواهر حتى احتضنها وضمّها إلى صدره فرحًا بحيازتها، ثم فاجأ الرسول بعدوله عن التنازل عن المدن الخمس عشرة التي وعد بمبادلتها نظير اللوحة. وانبرى لين شيانغ رو يحاول استرداد الكنز من قبضة الملك بحجّة ظهور صَدْع في حجر اليشب يستدعي الترميم إلى أن تمكّن من استرداده، فإذا هو يُعلنُ مُجاهرا أن ما أعلنه ملك تشين لا يُجْدي وأنه سيتحدّاه ويحطّم اللوحة حتى وإن قضى الملك بإعدامه. وإذ كان الملك عاجزا عن تبرير قراره الغاشم فلم يكن أمامه من خيار إلاّ أن يأذَنَ للرسول لين شيانغ رو بالرحيل. وهكذا عادت لوحة اليشب البديعة إلى دويلة تشاو سليمة لم يَمَسّسها سوء. ويَرجع إلى هذه القصة القول الصيني المأثور: «**اللوحةُ تعودُ إلى تشاو**» والتي تعني عودة الحق لأصحابه. وبعد رجوع لين شيانغ رو إلى الوطن اختاره ملك تشاو رئيسا لوزرائه اعترافًا بكفاءته وشجاعته، غير أن المحارب القديم المحنّك الچنرال «ليان بُوه» اعترض على تبوّء هذا الشاب حديث النعمة ذلك المنصب الرفيع وشرع في مناهضته وإهانته والتشهير به على الملأ، فلم يُبادله «لين شيانغ رو» الإساءة متفاديًا الدخول معه في خصومه أو نزاع، مما دفع الچنرال إلى التمادي في غروره وغطرسته، معتبرًا لين شيانغ رو مستشارًا ضعيفًا خانعًا. وما لبث رئيس الوزراء بعد إمعان الفكر أن بعث برسالة إلى الچنرال يناشدُه أن يضع مصلحة الوطن فوق كل الاعتبارات الشخصية، مذكّرا إياه بأن دولة تشين ذئب مفترس رابض على حدود الوطن وعلى أهبة غزو البلاد، وبأن الشّقاق بينهما يُعرّض أمن تشاو القومي للخطر. فيتأثر «ليان بُوه» بدعوة رئيس الوزراء الحكيمة ويشعر بالخجل من سلوكه ويراوده تأنيب الضمير، وإذا هو يقف ذات يوم بباب «لين شيانغ رو» عاريا إلاّ من تنّورة قصيرة حاملا أغصان الشوك فوق ظهره (أو خيزرانة في رواية أخرى) مطالبا إيّاه بتوقيع الجزاء عليه وعقابه على ما بدَر منه. وهذا هو أصل الحكمة الصينية الشائعة «**حمَل الأشواك طلبًا للعقاب**» إشارة إلى هذا الاعتذار المهين. وعندها يحتضن رئيس الوزراء لين شيانغ رو الچنرال القديم والدموع تنهمر فوق وجنتيه ويشكره على شهامته ووطنيته، فيتأثر الچنرال مثله ويتعهّد الطرفان بأن يساند كلٌّ منهما الآخر حتى الموت دفاعًا عن وطنهما دويلة تشاو (**لوحات ٤١٩، ٤٢٠، ٤٢١**).

وأسوق من بين القصص التاريخية أوپرا «**چنرالات أسرة يانغ الإناث السبع**» لطرافتها وغرابتها. وقد وقعت أحداثها في شمال الصين خلال حقبة «أسرة مينغ» (١٣٦٨ ـ ١٦٤٤ م) وعهْد الإمبراطور «سونْغ رن تسونغ» (١٠٢٣ ـ ١٠٦٣م). وكانت دويلة شيا الغربية (١٠٣٨ ـ ١٢٢٧م) تُناوش دولة الصين على حدودها بغارات متكرّرة على مدى أجيال استشهد أثناء الدفاع عن الوطن فيها ما يربو على عشرة چنرالات من أسرة يانغ وحدها.

لوحة ٤١٩. أوبرا الجنرال ورئيس الوزراء يتصالحان. الجنرال المخضرم «ليان پُوه» الذي كان في البداية نزّاعا إلى الشك في كفاءة رئيس الوزراء لا يلبث أن يأسره سلوكه فيعدل عن نقده ويتوجه إليه طالبًا الصفح.



لوحة ٤٢١. أوبرا الجنرال ورئيس الوزراء يتصالحان. مشهد الجنرال ليان پُوه يحمل معه الأشواك طلبًا للعقاب على يد رئيس الوزراء.

لوحة ٤٢٢. الجنرال السيدة الباسلة «مُو جوي ينْغ» أرملة القائد يانغ تسونغ باوْ تؤدي دور المرأة المقاتلة في المعركة ضد جيش دويلة «شيا»، وتخاطر بحياتها لاستطلاع الوادي، وبينما العدو غافلٌ، يحقق جيش النساء نصرًا مظفرًا، فتلتهم النيران معسكر الأعداء وتضيء الوادي كي تقضي المحاربات على جيش الخصوم.

ويُؤثَر عن السيدة «شه تاي جُونْ» المسيطرة على أسرة يانغ - والتي جاوز عمرها مائة سنة - أنها كانت بارعة في كل ما يتصل بفنون القتال، وسبق أن سقط زوجها وأبناؤها شهداء في ميدان الوغى دفاعًا عن الوطن. ومن ثم شرعت في تدريب بناتها وزوجات أبنائها وأحفادها على شتّى فنون القتال بجديّة صارمة ودون كلل. وذات ليلة وقد غصّ قصر أسرة يانغ بالمصابيح حيث تحتفل «شه تاي جون» بعيد الميلاد الخمسيني لحفيدها الوحيد المحبوب «يانغ تسونغ باو»، يصلُ قائدا حرس الحدود «منغ» و«جياو» ليُبلّغاها أن حفيدها المُحتفَى به قد سقط شهيدًا أثناء القتال، فإذا الأسى والحزن والصراخ يسود القصر وتتحوّل صالة المأدبة إلى قاعة عزاء. واجتمع الوزراء ورجال البلاط للتشاور فيما ينبغي اتّخاذه من قرارات للردّ على اقتحام جيش دويلة «شيا» لحدود الوطن دون الوصول إلى قرار حاسم. وبينما الوزير «كُو تشُون» ممثّل الصقور المتشدّدين والوزير «هوانغ هوي» ممثّل الحمائم منخرطيْن في جدَل صاخب أمام الإمبراطور «سونغ رن تشونغ» الضعيف دون أن يستقرّا على رأي لمواجهة ذلك الخطر الدّاهم، إذا بالسيدة «شه تاي جون» بعد أن بلغها نبأ هذا التخبّط في الرأي تُسارع إلى قصر الإمبراطور وبصُحبتها اثنتا عشر جنرالا من النساء، من بينهن بنّاتها وزوجات أبنائها وزوجة حفيدها الذي لقي مصرعه مؤخّرًا لتُطالب الإمبراطور بإرسالهن إلى جبهة القتال. ويتأثر الإمبراطور المغلوب على أمره بهذه الحماسة المتأجّجة، فيأمر بتعيين «شه تاي جون» قائدا عاما لحملة تأديب دويلة شيا، وتصل جنرالات أسرة يانغ الإناث بجيوشهن إلى الحدود ويُوقعن هزيمة منكرة بقوات شيا. وما كادت أنباء هذه الهزيمة على أيدي حفنة من النساء تبلغ أسماع ملك شيا حتى انتابته نوبة من الضحك استخفافًا بهن، وإذا هو ينسج خطة لاستدراج قوات «شه تاي جون» إلى كمين في واد بين الجبال ليقضي عليها دفعة واحدة، لكن «مُو كُويْ يانغ» أرملة الحفيد «يانغ تسونغ باو» ما تلبث أن تخاطر بحياتها لاستطلاع الوادي، حيث تلتقي عجوزا يجمع الأعشاب يدلُّها على موقع ممرّ خفي مكسو بألواح الخشب على امتداد المنحدر يقع خلف معسكر جيش شيا، فاجتازته قوات الجنرالات الإناث في أواخر الليل لتنقضّ على العدو الغافل فتقضي عليه حرقًا وتقتيلًا وأسرًا. وهكذا أفلح النساء فيما أخفق فيه الرجال (لوحة ٤٢٢).



لوحة ٤٢٠. مشهد من أوبرا «الجنرال ورئيس الوزراء يتصالحان» حيث يتقدم الجنرال إلى رئيس الوزراء حاملاً عصًا مناشدًا إيّاه أن يجلده عقابًا له على صلَفه وعمًا اقترف في حقه.



ونختـم هذا العرض الأوبرالي بإحدى القصص الغرامية التي دارت أحداثها من قديم الزمان في مقاطعة «چهْ تشانْغ» (لوحة ٤٢٣). وكانت «تشُو ينغ تاي» الفتاة الحسناء الشديدة الذكاء وسليلة إحدى الأسر الموسرة تعيش في مقاطعة شان ـ أو، وكانت حريصة على أن تنهلَ من العلْم بوفرة، حاسدةً الفتيان الذين يغادرون مواطنهم في سبيل التحصيل والدراسة واكتساب الصداقات، ومن ثم استحوذت عليها فكرة التنكّر في زيّ الفتيان للدراسة في مقاطعة أخرى. وعندما تطرح الفكرة على أبيها يستنكرها لأن مثل هذا المسلك يُعرِّضها في رأيه للسخرية إذا أسفرت عن وجهها أمام الناس. فتغضب أمام رفض أبيها تحقيق أمنيتها وتهيمُ على وجْهها حائرة حول بيتها من فرط يأسها. وفي النهاية يرضخ الأب لمشيئة ابنته فيُلَبِّي مطلبها. وتصل «تشو ينغ تاي» إلى المدرسة متنكّرة في ثياب فتى، وبعد أن تبدأ الدراسة ينعقد حبل الصداقة بينها وبين زميل شاب نبيل الخُلُق يُدعى «ليانغ شان بُوه» ينتمي إلى أسرة فقيرة ولا يدري أن «تشو ينغ تاي» هي في الحقيقة أنثى، فظل يبادلها صداقة أخوية بحسبانها فتى زميلا له، وقضيا سنوات ثلاث في الدراسة سويًا وقد تعمّقت مشاعرهما الواحد تجاه الآخر. وذات يوم تتلقّى رسالة من أبيها يدعوها إلى العودة إلى ديارها في أقرب فرصة، ولم يكن أمامها إلاّ الرضوخ لمشيئة الأب فتتأهّب للرحيل. ويذهب «ليانغ شان بوه» لوداعها حزينا مفتقداً إيّاها، فتحاول «تشو ينغ تاي» أن تكشف له عن حبّها، ولكنه يظل غافلا عن مقصدها. وفي النهاية تدّعي أن لها أختا تصغرها سنًا تتوق أن تخطبها «لليانغ شان بوه»، ثم يتفق الصديقان على اللقاء في الخريف لإتمام هذه الخُطبة. وحين يهلّ الخريف يذهل «ليانغ شان بوه» عندما يكتشف أن «تشوه ينغ تاي» هي في حقيقة الأمر أنثى، فتتفجر آماله للزواج بها، غير أن مرضًا خطيراً يُداهمه ويعصف به فيقضي نحبه. وتمرّ الأيام وتُزفّ «تشو ينغ تاي» إلى العريس الذي اختارته أسرتها. وفي اليوم الذي بارحت فيه دار أبيها إلى حيث مَسْكَن زوجها مرّت محفّة العروس بمقبرة «ليانغ شان بوه» فإذا هي تصرّ على إيقاف الركْب ثم تهبط من المحفّة لتقديم القربان وهي تنشج بالبكاء، وإذا أرضية المقبرة تتصدّع ويَنْكَشِفُ غطاؤها فتقفز «تشو ينغ تاي» إلى جوف المقَبرة لتُسْلم روحَها إلى جوار «ليانغ شان بُوه». وتَذهب الأسطورة إلى أن العاشقيْن تحوّلا إلى فراشتيْن تحلّقان معًا. ويتداول القوم هذه الأسطورة التي يُطلقون عليها «**قصة غرام روميو وچولييت الصينية**».



◀ لوحة ٤٢٣ ـ قصة غرام ليانْغ شان بُوه وتشُو ينْغ تايْ [أو قصة غرام روميو وچولييت الصينيّة].

وعادةً ما تبدو خشبة المسرح الصيني عاريةً إلاّ من بساط مُربَّع، فليس ثمّة ستارٌ يكشف عن مناظرَ ساعةَ ينفرج، وإن يكنْ هناك ستارٌ خَلْفيّ متعدّد الألوان والزّخارف يُعدُّ ملكًا خاصًا للممثّل الرئيسيّ كما يُعَدُّ مقياسًا لمُستوى ثرائه الماديّ. ولا يدخل الممثّلون إلى المسرح إلاّ من اليمين ولا يخرجون منه إلاّ من اليسار، ولا يستعينون حين تمثيل أعقد المشاهد والمعارك البرية والبَحريَّة وغزْو المُدُن ومُواجهة العواصف والأعاصير وأعمال الإنْقاذ العاجلة بأكْثَر منْ منْضَدة خَشبيَّة عاديَّة ومقْعَدَيْن بظَهْرَيْن قائميْن. فإذا وضع مُساعدُ المُمَثّل مقعدا فوق المنضدة فمَعْنى ذلك سقوط المُمثّل في هوّة تُسبّب الدُّوار وأنّه تقدَّم لمُساعدته على الخُروج منْها. أمَّا إذا وَضَع قطْعةً من قُماش بين المقعدين فهو يُهيّئ سريرًا، على حين يُرمز إلى الجواد بسَوْط في يد المُمثّل يتَناوله المُساعد منه تعبيرا عن أنَّه نَزَلَ عن ظَهْر الجواد، كما ترمزُ الرَّاية السَّوْداء إلى الريح. ويجتاز المُحارب المَهْزوم في أثناء القتال المسْرحَ مُغْمَض العَيْنَيْن ليَسْقُط بين ذراعيْ المُساعد الذي يكونُ في انْتظاره، وبمثْل هذه الحِيَل تَنْفَسح الحدود لما يمكنُ تَقديمه على خَشَبَة المَسْرح. ومن ناحية أخرى هناك تقاليد شديدةُ الصرَامة تُحَدِّد كُلَّ تفْصيل منْ تفاصيل العَرْض، فحركات المُمثّل مَسْطورةٌ في مُعْجَم مُسْهَب شديد التَّعْقيد يَحْوي مُخْتلف الإيماءات التي لا يجوز الخروج عليها، والتي يَتَحدَّد لكُلٍّ منها مَعْناها الدَّقيق، حتىَ لقد حَصر الفنانون حركات ذراعيْ مُمَثّل دَوْر المرْأة «دان» وتَلْويحات أكْمامه وَحْدَها في تسْع وثلاثين وضْعة. ومثل هذه الحصيلة الإيمائيّة لا غنى عَنْها في العَرْض المَسْرحيّ الصينيّ شأنها شأن الدّراما الهِنْديَّة. ولا يُحاكي الحوارُ الدّرامي الحوارَ العادي المألوف، وباستثناء المُهَرّجين المَسْموح لَهُم بالحديث بلَهْجة أهْل يكين العديَّة تَحْتَشدُ خُطَبُ الممثّلين بعبارات التَّكْريم والإشادة التي تَرْتَفع ببلاغتها عن مستوى الحديث العاديّ، كما يَعْمد الممثّلون إلى التَّنْغيم المُوَقَّع الذي يُطيل بَعْضَ المَقاطع أو يرْفَع طَبَقة الصَّوْت أو يَخْفضُها في بَعْض النّقلات مما يُسْبغ غموضًا على الكلمات المنطوقة أحيانا، وهو ما يُعرف في مجال الغناء بـ «الفَالْستُّو»، وأعني به صوتًا غنائيًا يَصْطَنعُه المؤلّف الموسيقي لكي يعلو به فوق المدى الأقصى لطبقة الصوت الغنائي أو لكي ينخفض به عنه أحيانا وبصفَة خاصة لصوت التينور.

وعلى حين يَتْبَعُ المُمَثّلون القواعدَ المَفْروضة عليهم بدقة، فقلَّما يَلْتَفتُ المُشاهدون إلى المسْرحيَّة بكُلِّ العناية الواجبة، إذ لا تكادُ الثَّرْثرة واللَّغْو يَتَوقّفان في قاعة التَّمْثيل، كما يقوم السُّقاة والخدم بتَقْديم الشَّاي لمَنْ يَطْلُبُه. وحتى وَقْت قريب كان من المألوف أنْ يتناول المُمَثّل في أثناء الأداء شَرابا مُنْعشًا قبل أن يشدو بأغنيته أمامَ الجمهور **(اللوحات من ٤٢٤ إلى ٤٣٩)**.



٤٢٥. يؤدي الشباب الذين يُطلق
«هشَ ياوْ شنْغ» في أوپرا پكين
فنون القتال الاستعراضية «وُو»
عن الحوار والغناء والرقص
. ويقوم الممثل إلى يمين اللوحة
أحد قادة الفرسان خلال عهد أسرة
مستعرضًا مهاراته القتالية (وُو)،
ين يقوم القائد الآخر بالغناء في
«الفالْستُّو» المصْطنعة.

لوحة ٤٢٦. البيرق الدال على ◀
الأسرة، ويحمل اسم الچنرال ربَ
لأسرة. أما السَوْط الذي تُمسك به
تاة فيعني في لغة الأوپرا الصينية
أنها تمتطي جوادا

٤٢٤ نمط نادر للـ «دان» ذات
الملون، ويؤدي هذا الدور رجلٌ
ُونْغ وُو يان» عوضًا عن امرأة في
«قتال فوق لوحة الضأما»، وقد
وجهه بمكيچة مفرطة، وينشد
الغنائي في طبقة «فالْستُّو» الصوتية
النعة.



لوحة ٤٢٧ «الداوْما» هنَ الجنرالات النساء في شكَّة القتال قابضات على أسلحتهن ممتطيات صهوات الخيل، وأهم واجباتهن فوق منصة المسرح هو استعراض مهارتهن في فنون القتال. ومع ذلك فقد يُعهد إلى بعضهن بالشَّدْو والغناء أيضا مثل الدور الذي تقوم به «مُو جوِي ينْغ» إحدى أشهر جنرالات أسرة يانغ المعروض في هذا المشهد (وتعني كلمة «داوْما» في فنون القتال المسرحية: السيف والجواد).



لوحة ٤٢٨. درَجت الأوبرا الصينية على أن ترتدي الممثلات اللاتي يؤدين أدواراً لقوميات مخالفة لقومية أسرة «هان» أزياء أسرة «تشين» (٢٢١ ـ ٢٠٦ ق.م) وهي التي يُطلق عليها «طراز مانشو»، حيث تُتوّج رأس الممثلة عمارة رأس على شكل أصيص أزهار مقلوب مخروطي الشكل تتوسّده وردةٌ بيضاء متفتّحة تشغلُ معظم مساحة سطحه الأمامي فضلاً عن بضع وردات حمراء، وتمثّل الصورة الأميرة «سي لانغ تانْ مُو» (أي المرأة الحديدية). وبالرغم من أنها تنتمي تاريخيا إلى دولة «لياو» خلال عهد أسرة «سونغ»، فإنها تبدو فوق منصّة المسرح مرتدية زيًا من أزياء عهد أسرة «تشين» كي تنفي انتسابها إلى عهد «أسرة هان».

لوحة ٤٢٩. يُطلق لقب «دان» دائما على منْ يؤدي دوراً نسائياً، ويشترط فيمن يؤدّي هذا الدور إجادة فن الغناء. ويضطلع الدان بأدوار السيدات الوقورات المصونات أو العشيقات الوفيّات ذوات الخصال النبيلة اللاتي يجتزن أوقاتا عصيبة





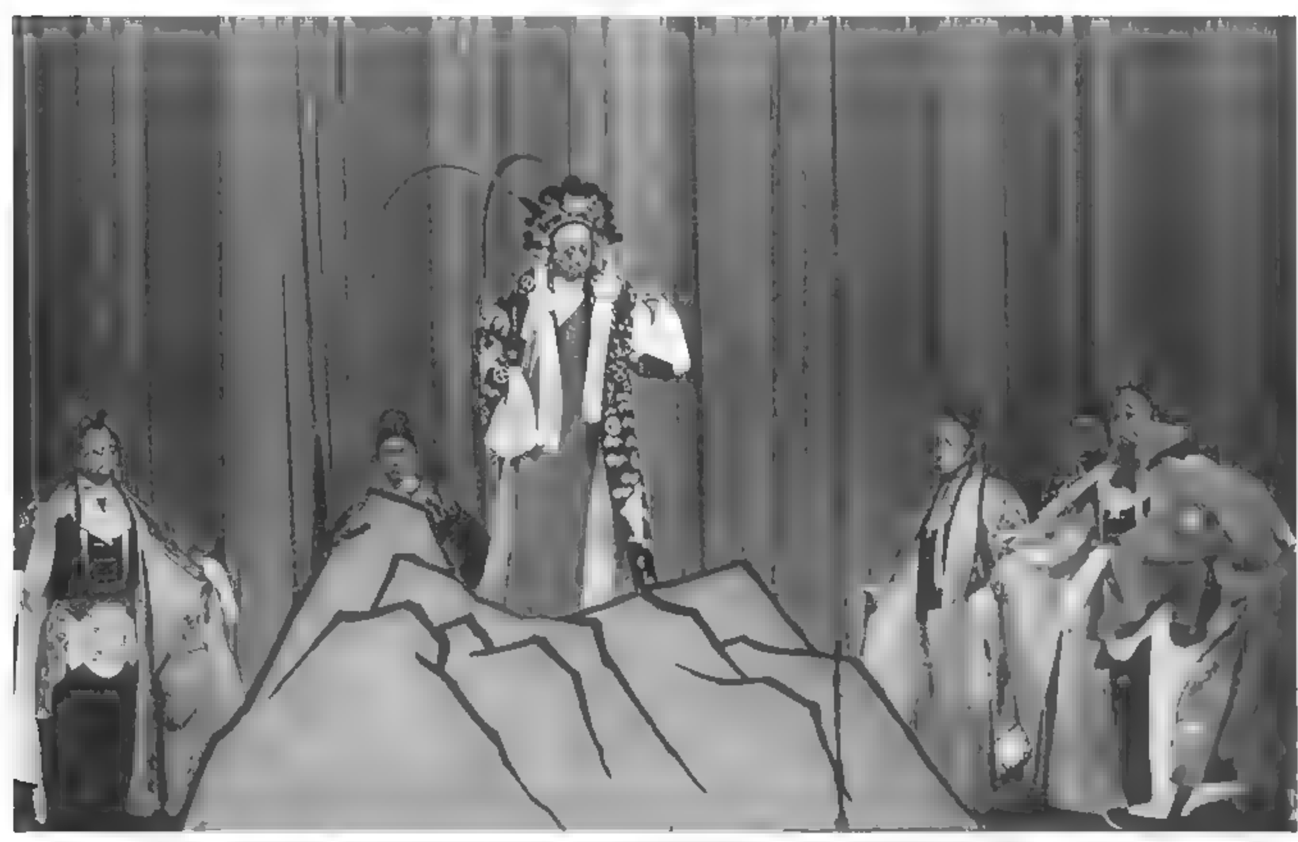
لوحة ٤٣٠. تُمثَّل المياه في الأوبرا الصينيّة بأكمام مزدوجة من الحرير الأبيض تُخاط في أسورة القميص. ويستخدمها الممثلون والممثلات لتشكيل حركات جذّابة متنوّعة للتعبير عن انفعالات ومشاعر شخصيات الأوبرا، فضلا عن إسباغ الجمال على وضعاتهن

◄ لوحة ٤٣١. راهبة طاوية تعتمر بباروكة شعر طويل وترتدي الزّيّ الطاوي وتحمل المذبّة الطاويّة المصنوعة من شعر ذيل الخيل.

لوحة ٤٣٢. مشهد من أوبرا «خدعة القتال في
مدينة عاجزة عن الدفاع عن نفسها» ،حيث
يقوم ممثّلو أدوار المجاميع «لُو نغْ تاوْ
بالتعبير عن آلاف الشخوص أو الجنود أو
الجيوش أو العدّائين حاملي الرسائل في أثنا
القتال والخصيان أو وَصيفات الشرف إلى غير
ذلك. ويمثّل المشهد اثنين من حرّاس بوّابات
سور المدينة، وكان يُعهد بهذه المهمّة عاد
إلى الجنود المتقدّمين في السّن



لوحة ٤٣٣. جرت العادة بأن يرتدي الملوك والأباطرة الصينيّون أردية صفراء مطرّزة بصيغ التنين الزخرفية ويعتمرون بقلنسوات ملكية. فلقد كان اللون الأصفر علامة دالة على الأسرة الملكية حتى اكتستْ المقاعد والموائد بالحرير الأصفر.



لوحة ٤٣٤. تمثيل الجبال والتلال رسمًا بالأسلوب الصيني التقليدي في أوبرا بكين.

لوحة ٤٣٧. مشهد من الأوبرا التاريخية «فصْل هايْ روي من الخدمة» (١٥١٤ ـ ١٥٨٧)، وكان موظفا كبيرا في عهد «أسرة مينغ»، تحدّى أرباب السلطة وواجه الموت دفاعًا عن الشعب لتخليصه من طغيان السلطة.

ن أعلى لوحة ٤٣٥. مشهد لمنصّة
اء الرسمية، وقد صُفّت فوقها
ت القاضي، مثل حامل ريشة الكتابة
حبرة والأختام ورمز السلطة
كوك الرسمية المصنوعة من
ح البامبو.



لوحة ٤٣٨. مشهد من أوبرا «الاستيلاء على مدينة شين يانغ» حيث يبدو الإمبراطور من أسرة هان وبعض مستشاريه. ويتبيّن من هذا المشهد أنه لم يطرأ أي تغيير جوهري عمّا سبق على وضْعات الجلوس والأزياء والمعدّات المسرحية والمكيجة في أوبرا بكين التقليدية.

حة ٤٣٦. مشهد «لو جي شين»
ذ حكم الإعدام في الوغد الفاسق
جاو يانِ» لاغتياله شقيقه.

الدراما الصينيّة العصرية

وقد بدأ أسلوب المسرح الأوربّي في غزو المسرح الصينيّ منذ عام ١٩٠٧ عندما جَرى اقتباس رواية «غادة الكاميليا» ورواية «كوخ العَمّ توم» للمسرح الصيني. وأطْلَق الصِّينيُّون على هذا اللَّوْن الجديد اسم «الدّراما الناطقة». ولم تكن وقتذاك ثمّةَ لُغَةٌ قادرة على التعبير عمّا تنطوي عليه هذه الدراما الوافدة، فلقد كانت لغة أهْلِ بكين لا ترقى إلى المستوى اللائق كي تكونَ أداةَ تعبير فنّي، على حين اعتُبرت اللُّغةُ المدوَّنة عسيرةً على أفْهامِ العامَّة. وعندما عملت الثَّوْرة الأدَبية في عام ١٩١٩ على الارتقاء باللُّغة المَحليَّة لاستخدامها في شتّى الأغْراض الأدَبية غدا في الإمكان انْتهاج أسْلوب المَسْرح الأورُبي، وصاحَبَ ذلك جُنوحٌ إلى الواقعيَّة الغَرْبيَّة بالمثْل. وبصفة عامة كان إبْسنْ في الصين كما في اليابان هو حقًّا مَنْ مَهّد الطَّريق إلى الدِّراما القَوْميَّة العصرية القائمَة على إعادة النظر في القِيَم الاجتماعيَّة القائمة، فَركنَ المَسْرَح الصِّيني إلى مُحاكاته. ومع ذلك كله يَنْبغي النَّظر إلى الأوبرا الشعبية الصّينيّة «تجنْ چي» بحسبانها الإسْهامَ الرَّئيسيَّ للصين في تاريخَ الدِّراما.

لوحة ٤٣٩. علم «يُويهْ هُوا» الذي يستخدمه الجنرالات لإصدار الأوامر ونشر القوات في جبهة القتال، كما تستخدمه الأجرام السماوية لاستدعاء الريح والأمطار، ويلجأ القائد العام للجيوش إلى هذا العلم للإشارة أيضا إلى هويّته ورُتبته. وتبدو في اللوحة أيضا المظلّة الحريرية الصفراء الواقية من حرارة الشمس ومياه الأمطار «هُوانْغ لُو وَو». وكان اللون الأصفر في الصين القديمة هو اللون المقصور على الملوك والأباطرة. وتُمثّل الصورة المعروضة شخصية القرد (سُو وُو كونغ) في أوبرا «ضجّة في السماء».



الهوامش

(١) Tao

(٢) Laissez Faire .

(٣) Transcendentalism الترنسندنالية

(٤) الحسبة Numbers كلمة لها مدلول قانوني في الشريعة الإسلامية، هي سلطات المحتسب الذي يراقب الأسواق وما يجرى فيها. أما المقصود في هذا السياق فهو محاسبات أملاك الأسرة المالكة

(٥) Boneless painting

(٦) الفرسكو الجاف لون من التصوير الجداري لا يُصوَّر على الجصّ النّدي بل يُصوّر على الجصّ الجاف، غير أنه لا يُعمِّر تعمير الفرسكو العادي. (المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية والفنية. د. ثروت عكاشة. مكتبة لبنان. الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان ١٩٩٠. ويُشار إلى هذا المرجع في هذا الكتاب بمصطلح: م.م.م.ث]).

(٧) Modelling التجسيم هو الإيحاء بكثافة الأجسام وشغلها جزءا من الفراغ ثلاثي الأبعاد فوق سطح ذي بُعدين. (م م م.ث).

(٨) Mono chrome

(٩) Outlines الخطوط الخارجية. الحواف المحوّطة. أو الخطوط الحاضنة، هي ما يحيط بجسم أو مساحة ما من حدود تكون فاصلة بين أيٍّ منها وبين الفراغ رسماً وتصويراً، سواء كانت فواصل خطّية أو فوارق لونية (م.م.م.ث)

(١٠) اللتراتي Literati: هم طبقة المثقفين المتبحّرين في العلم، وتضمّ العلماء والشعراء والفنانين ممّن يستندون في معارفهم إلى خلفيّة كونفوشيوسيّة. وقد صرفوا جهودهم في خدمة البيروقراطية الإدارية ودراسة الكلاسيكيّات، والتأليف في شتّى ميادين الآداب والموسيقى، ومزاولة التصوير ومناقشة نظرياته وأساليبه وإعداد الدراسات بشأنه، ويُطلق عليهم «ونْ چن خُوا» Wên Jên Hua أو طبقة اللتراتي المتحرّرة الطليقة من القيود.

(١١) Three Arhats الأراهطة الثلاث. المعنى الحرفي لكلمة أرْهاط هو الشخص الجدير بالاحترام. والأراهطة طبقة من الرهبان البوذيّين يبذلون أقصى ما بوسعهم لبلوغ «الخلاص» بالنسبة لأنفسهم لا بالنسبة لغيرهم. وثمة فئة من بين أراهطة مذهب «تشان» (زن) تُدعى «الراكان» تحظى بالتقدير بوصفهم أنصاف آلهة بلغوا مرحلة الحكمة برغم فظاظة هيئتهم ويمتلكون قوى غيْبيّة خارقة، إلا أنهم أحجموا عن محاولة بلوغ مرتبة النرْفانة حتى يتفرّغوا لتطبيق الشريعة البوذية انتظاراً لبعث بوذا.

(١٢) سُوتْرا Sutra كلمة سنسكريتية معناها «الخيْط» ما لبثت أن اكتسبت معنى الخيوط المُرشدة أو الهادية. وتُشكّل السوترا سلسلة متتابعة من القواعد والحكَم الجامعة المُوجزة التي تلخّص مبادئ يُسلّم بها الجميع، وقد ظهرت أول ما ظهرت على أيدي البراهمة الهنود فيما بين عام ٥٠٠ق.م. إلى ٢٠٠ ق.م. وهي في العقيدة البوذية روايات سردية للشريعة المقدّسة، وبصفة خاصة لعظات بوذا وحواراته. أما في العقيدة الجينيّة فهي النصوص الدينية المتعلّقة بماهافيره مؤسّس العقيدة

(١٣) Iconoclasm. في عام ٧٢٦م اتخذ الإمبراطور ليون الثالث موقفا رسميا ضد الأيقونات المسيحية المصوّرة إلى أن حرّمها تماما عام ٧٣٠م، ومن ثم بدأ اضطهاد عُبّاد الأيقونات الذي بلغ ذروته في عهد قسطنطين الخامس (٧٤١ـ٧٧٥م) الذي طالب أفراد الجيش بأن يُقسموا يمينا يتعهدون فيها بعدم تقديس الأيقونات. على أن حركة تحطيم الصور هذه قد انتهت على يد الإمبراطورة إيرينه في عام ٧٨٧م. ثم ما لبثت حركة مناهضة الصور أن انتعشت عام ٨١٥م إلى أن أعادت الإمبراطورة تيودورا عام ٨٤٢م للأيقونات ما كان لها من قبل من مكانة وتقديس (م.م.م.ث).

(١٤) Aerial Perspective المنظور الفراغي هو ما يجسّم ويكثّف حركة الرياح والسّحب والأمواج والدوّامات والزوابع والعواصف والتقلّبات الجوية المختلفة وآثارها على أشرعة المراكب والمحصولات الزراعية وسطح البحر إلى غير ذلك. (م.م.م.ث).

(١٥) Eclecticism النزعة التوفيقية أو الانتقائية أو الاصطفائية أو التلفيقية هي نزعة مؤدّاها انتقاء الأفضل من بين المذاهب والأساليب والآراء الفلسفية أو الدينية أو الأدبية والفنية، وكذا أعمال كبار الأساتذة، وضمّها بعضها إلى بعض بعد تشكيلها تشكيلا جديدا في إطار موحّد والخروج منها بمذهب جديد (م.م.م.ث).

(١٦) ريتشارد إتنجهاوزن أحد كبار مؤرخي الفن الإسلامي بالولايات المتحدة الأمريكية في القرن العشرين

(١٧) بازيل جراي شيخ مؤرخي الفن الإسلامي بإنجلترا خلال القرن العشرين

(١٨) Corbel: الكابولي عنصر إنشائي زُخرفي بارز قد يحمل عارضة أو أي شيء فوقه.

(١٩) ينطوي طراز الباروك على عدم انتظام في الشكل وإن كان مقصوداً لذاته بُغية إضفائه على الأثر الفني طابعا مسرحيا جليلا مُبهراً مهيبا (م.م.م.ث).

(٢٠) البُوديساتْفه [البوديساتفه]. يعتقد البوذيّون أن كل إنسان ينتقل عبر مراحل عدّة تنسخ مرحلةٌ مرحلة حتى ينتهي آخر الأمر إلى مرتبة بوذا. والبوديساتفه شخصيّة بارّة خيّرة، غير أنه بالرغم من بلوغه القُدرة على تقمّص شخصية بوذا، فإنه يُؤثر تأجيل هذه اللحظة المباركة إلى أجل غير محدّد حتى يتسنّى له تكريس جهده لتقديم العوْن للبشر وإنقاذهم من الضّلال ومساعدة أفراده للفوز بخلاص أرواحهم.

(٢١) التال وحدة وزن بالشرق الأقصى تتراوح بين أوقية وأوقيتين ونصف الأوقية من الفضة.

(٢٢) مدينة كونغ هو هي مسقط رأس الحكيم كونفوشيوس.

(٢٣) Terra-Cotta طين جففته النار وأكسبته صلابة، ولكنه مطفأ. لونه أحمر بين الوردي والأرجواني، وكثيرا ما يكون بُنِّيا (م.م.م.ث)

(٢٤) الصَّرحي أو الشُّموخي أو المتسامي Monumental هو كل ما كان من الأعمال الفنية على سموّ وشموخ وبنْية فنّية قيّمة (م.م.م.ث).

(٢٥) الأسلوب الخطّي Linear style هو التشكيل الذي يعتمد في تأثيره على المُشاهد على الأشكال المكوِّنة بالخطوط أكثر من اعتماده على الكُتل اللونيّة أو التظليل (م.م.م.ث).

(٢٦) التشكّلية Plasticity أو القابلية للتشكّل صفة تجعل الشكل يبدو بأبعاد ثلاثة، فتكون الصورة أقرب ما تكون طواعية للتشكّل إذا أوحَت بأن الشخوص المرسومة بها أكمل ما تكون تجسيمًا (م.م.م.ث)

(٢٧) قوالب صُنْع المستنسخات Mouldings، وتكون من قوالب سلبية من الجص أو الطين المحروق في أشكال متنوّعة مقعّرة ومحدّبة لصُنْع مستنسخات مكرّرة متشابهة من أطراف الجسد الإنساني وأجزائه، أو لزخرفة الواجهات المعمارية والكرانيش والأركان وأطراف النوافذ والأبواب (م م م ث)

(٢٨) Flying Apsara.

(٢٩) لوكابالا هم حُرّاس الاتجاهات الثمانية في العقيدة البوذية، وعددهم أربعة حرّاس يكون كل واحد منهم مسؤولاً عن إحدى الجهات الأصلية الأربعة وعن اثنين من الاتجاهات المتوسّطة.

(٣٠) الفلسبار أو الفلْدسْفار، هو نوع من الحجر الصّلْب يحتاج إلى حرارة عالية لحرق عجينته

(٣١) الفالج جملٌ ذو سنمين من إقليم بكتريا بآسيا الوسطى.

(٣٢) Stone ware

(٣٣) السيلادون هو الخزف الصيني أو الياباني ذو البريق الأخضر أو الرمادي المشوب بالخضرة.

(٣٤) الكوبلت معدن يكوّن منه اللون الأزرق القاتم.

(٣٥) Blanc de Chine

(٣٦) Papier machée.

(٣٧) ساحل كورومانديل على الشاطئ الشرقي للهند بخليج البنغال.

(٣٨) Chiaroscuro الإشراق والعُتمة، الضوء والظل، الفاتح والداكن. الكياروسكورو هو تدرّج أطياف الضوء والظل في التصوير الزيتي، من حيث إبراز الأشياء المصوَّرة والإبانة عن مواضعها وصلتها بعضها ببعض في المساحة المتاحة، فيظهر التدرّج في درجات الضوء والظلّ المتفاوتة زيادةً أو نقصًا، سوادا أو بياضًا بأكثر مما يبدو في التصوير الجداري. وقد يستغلّه الفنان للإيحاء بمسحة وجدانية من حيث الدّرجة الضوئية (م.م.م.ث).

(٣٩) Musée Imaginaire دراسات عن سيكولوجية الفن للكاتب الأديب ومؤرخ الفن أندريه مالرو (١٩٠١ـ ١٩٧٦) حاول فيها أن يستخلص أسرار روائع الأعمال الفنية في العالم كله، موازنًا بين أساليبها الفنية (م.م.م.ث).

(٤٠) Japonaiserie استخدام النّتاج الفني الياباني. كلمة وردت على ألسنة الأوربيين، يقصدون بها استخدامهم للنتاج الفني الياباني الذي كانوا قد بدءوا يستوردونه مع عام ١٨٥٠. ويشمل الصور المطبوعة بواسطة الروْسميّات الخشبيّة Woodblock Prints والأنسجة والبورسلين والمراوح والأثاث وأشغال المعادن والسواتر (البارافان). أما تأثير هذه الحركة على مدرسة التصوير الانطباعية فكان يُسمّى «الأخذ بالطابع الياباني في الفن» (م.م.م.ث).

(٤١) Japonisme الأخذ بالطابع الياباني (م.م.م.ث).

(٤٢) Chinoiserie كلمة فرنسية الأصل يُقصد بها الفن الذي ابتدعه الأوربيون يحاكون به الصيغ الفنية الصينية، وترجع نشأته إلى القرن ١٧ إلى أن ازدهر مع عام ١٧٥٠، وكان مما ساعد على ازدهاره انتعاش التجارة بين أوربا والشرق الأقصى، وما كان يحمله الوافدون من الصين من نماذج اللّك والبورسلين والمنسوجات إلى غير ذلك. وكان أكثر ما شاع هذا الفن الذي يحاكي الصيغ الزخرفية الصينية في فنون الخزف والأثاث وورق كسوة الحوائط والتنسيق الداخلي في فرنسا وهولندة وألمانيا وبريطانيا، على حين كان هذا الفن جزءا لايتجزّأ من مقوّمات تصوير زخارف طراز الروكوكو (م.م.م.ث)

(٤٣) القيم اللّمسية Tactile values اصطلاح ابتكره مؤرخ الفن العلاّمة برنارد بيرينسون قصد فيه إلى أن التصوير يعتمد على خلق انطباع دائم ثابت بالحقيقة الفنية من خلال إضفاء بُعد معنوي على اللوحة المصوّرة، وذلك بالإيحاء بقيمة لمسية لانطباعات شبكيّة العين. لذا كانت مهمة الفنان هي إثارة الحسّ اللمسي للمشاهد فيُوهمه بأنه قادر على لمس الشكل المصوَّر بأعصاب كفّه وأنامله حتى لتكاد تحوم فوق الملامح المختلفة على سطح «الشكل» قبل التسليم بأن ما يراه هو شيء حقيقي يملك تأثيرًا متّصلا. وبهذا يكون من الأمور الجوهرية في فن التصوير تنبيه وعْينا بالقيم اللّمسية (م.م.م.ث)

(٤٤) يعنيني في هذا الصّدد التمييز بين النور والضوء. فالنور هو الأثر المباشر الصادر عن كوكب الشمس، في حين أن الضوء هو أثر انعكاس إشعاع النور على الأشياء فتبدو خصائصها جليّة تامة الوضوح. ومن هنا كان الضوء له وظيفة الإيضاح والبيان، إذ لولا انتشاره لطُمس الوجود.

(٤٥) Brushline الاعتماد على الأشكال المكوَّنة بالخطوط أكثر من الاعتماد على الكتل اللونية أو التظليل (م.م.م.ث).

(٤٦) المنظور الخطّي Linear Perspective هو وسيلة رسم الأشكال ثلاثيّة الأبعاد على مسطّح الصورة من خلال ترجمتها إلى مستويات متراجعة في أعماق الصورة (م م م.ث)

(٤٧) يتشكّل المداد من مواد معدنية ونباتية مخلوطة بالصمغ والماء، يغمس فيها الفنان فرشاته الشهيرة المعروفة منذ بداية القرن الثاني ق.م

(٤٨) Dark and Light Brush Strokes

(٤٩) Ink and Wash

(٥٠) الماندارين Mandarin هو الاسم الذي كان يُسمّى به كل موظف رئيس في جهاز الدولة الصيني خلال الحكم الإمبراطوري في عصر أسرة تشين، وإن كان الاسم الصيني الأصلي هو «كوان». وتبنّت أوربا هذه اللفظة لتُطلقها على كبار الموظفين من أصحاب النفوذ في أي دولة. وبصفة عامة يُطلق الأوربيون مصطلح أسلوب الماندارين على كل الأساليب الأدبية المتّسمة بالجزالة وأناقة التعبير (م م م ث).

(٥١) المنظور Perepective هو تمثيل الأشياء ذات الأبعاد الثلاثة على سطح ذي بُعدين، فتبدو وكأنها نافذة إلى العمق (م م م.ث)

(٥٢) يلزم التنويه بأن التصوير الصيني نوعان: أولهما التصوير الخاص بالصفوة من المثقفين الذي لا يُستخدم فيه إلا اللون الأسود مع إضافة الألوان الأخرى بحرص شديد. وثانيهما التصوير الشعبي الحافل بالكثير من الألوان التي تناسب ذوق العامّة وأهل الريف.

(٥٣) التحوير أو الأسلبة Stylization هو أسلوب فني أو تصوير مثالي يُستخدم في كلٍّ من النحت والتصوير عند التعبير عن موضوع ما، فيطرأ عنه تغيير معيّن لا يكون مطابقًا في شكله لمظهره الطبيعي. والتحوير نوعان: أحدهما «بنائي» والآخر «تجميلي». وأولهما هو إخضاع الفنان عناصر الرسم ومفرداته لتصميم مُسبق له دون تقيّد بالواقع أو ارتباط بمواضعها في شكلها الأصلي. وثانيهما إخضاع الفنان رسمه للمحسّنات الشكلية ولما يدور في خياله من أشكال وتكوينات منمّقة. والتحوير هو الذي يحدّد في النهاية أساليب الفنانين المختلفة (م.م.م.ث).

(٥٤) المِيناء المُحجَّزة cloisonné enamel: أسلوب للزّخرفة بالميناء المحجوزة في رقائق معدنيّة أو ذهبيه، ويُستخدم في الحُليّ والتُّحف المعدنيّة من الذّهب أو الفضة أو النُّحاس أو البرونز (م م م ث)

(٥٥) أقصد تقدير قدَم الأشياء تاريخيا على أساس مقدار تلاشي الكربون المُشعّ في هذه الأشياء

(٥٦) أسرة شانغ (القرن ١٦ إلى ١٤ ق.م). أسرة تشو (القرن ١١ ـ ٤٧٦ ق.م.). الدويلات المتنازعة (٤٧٥ ـ ٢٢١ ق.م.)

(٥٧) التدرّج Gradation هو أن يبدأ الظل أو اللون قويا، ثم يأخذ في الضعف تدريجيا أو العكس (م.م.م.ث)

(٥٨) الغرض من التظليل أو الدرجات الظليّة أو اللّونية في الرسم والتصوير هو الإيحاء بتجسيم الأشكال وإبراز كُتلتها في الفراغ أو الإيحاء بالعتمة. والتظليل رسمًا يبدأ فيه بالأسود الفاحم ثم يُتخفّف منه إلى أن يصل إلى الرّمادي الذي يقرب من البياض أو بالعكس. أما Plasticity التشكّلية تصويراً فيعتمد التظليل على فوارق الدرجات اللونية (م.م.م.ث).

(٥٩) Plasticity التشكّلية أو القابلية للتشكّل حتى يبدو الشكل بأبعاد ثلاثة، فتوحي الصورة بأن الشخوص المصوّرة بها أكمل ما تكون تجسيما، وهو ما يقتضي تمييز الفروق اللونية والضوئية بين عناصر الصورة، وإضفاء قدر من الظل أو الإيهام على خلفيتها (م.م.م.ث).

(٦٠) الإيقونوغرافية هي قائمة الموضوعات والقواعد والطقوس الشكليّة التي تُعنى بها حضارة من الحضارات أو عقيدة من العقائد أو يعالجها فنان من الفنانين، وهي أيضا كل ما يختصّ بموضوع فني مصوّر تصنيفًا ووصفًا (م.م.م.ث)

(٦١) يُطلق عليها الصينيون اسم Ink mono chrome (بمعنى المداد الأحادي اللون).

(٦٢) Brushlines درّج المصوّرون الصينيّون على تصميم الفُرش المتنوّعة بما يُوائم التقنيات المستخدمة.

(٦٣) Fine lines

(٦٤) الأسرات الخمس هي:

لیانغ اللاحقة (٩٠٧ ـ ٩٢٢)

طانغ اللاحقة (٩٢٣ ـ ٩٣٥)

چين اللاحقة (٩٣٦ ـ ٩٤٦)

هان اللاحقة (٩٤٧ ـ ٩٥٠)

تشو اللاحقة (٩٥١ ـ ٩٦٠)

(٦٥) الفرشاة الجافّة Dry brush أو الخَشنة. ليس المقصود بتقسيه الفرشاة الجافّة خلوّها من المداد، بل ابتعاد الفنان عن استخدام المداد بصورته السائلة، مُستعيضًا عن ذلك بسكب بضع قطرات من الماء فوق حجر المداد الصُّلب، ثم يُدلّكها ببطء حتى يبلغ قوام المداد الكثافة المنشودة، فيستخدم فرشاته مُحمَّلة بدرجات المداد المتفاوتة وَفْق رؤيته وانفعاله. وتُصنع الفرشاة الجافة عادة من شعر الذئاب، أو قد يكون مركزها الداخلي فقط من شعر الذئاب ومحيطها من شعر حيوان السّمور. وهكذا لا يكون المقصود بالفرشاة الجافة أو الخشنة خلوّها من اللون أو المداد

(٦٦) Heavy washes of colour.

(٦٧) Shading.

(٦٨) «الكُوان ـ ين» (كانُّون باليابانية) هو البوديساتفه الهندي آفالو ـ كيسفارا المشهور بالرحمة الفيّاضة، وينتمي إلى طبقة من أتباع بوذا المُقرَّبين شديدة الاستنارة تتميّز بالوقوف على أسرار الوجود، وهو «المُخلّص» من الذنوب، وكان يُعبد أكثر من غيره من الآلهة في ظل نحلة البوذية الماهاينية المحررة. وتتميّز تماثيله بالتناسق الرخرفي فائق الجمال والروعة مثل التاج الفضّي المرصّع بالجواهر، والهالة ذات الصنيع الزخرفية على شكل زهرة اللوتس، والقلائد والأساور. ويتخذ كوان ـ ين أيّ شكل أو هيئة تُحقق رسالته وهي «الخلاص»، بما في ذلك الهيئة الأنثوية، أو الكوان ـ ين ذو الرؤوس الإحدى عشرة أو ذو الألف ذراع.

(٦٩) Gercures.

(٧٠) Mi.

(٧١) أسلوب اللونين الأزرق والأخضر لتصوير المناظر الخلوية هو امتداد أو ثمرة من ثمار أسلوب «الأسود والأبيض» يلجأ الفنان فيه إلى ازدواجيّة اللون «الأزرق والأخضر» في مقابلة مع أسلوب «الأسود والأبيض» الذي يستخدم الفنان فيه المداد الأحادي اللون. ويلجأ الفنان في هذا الأسلوب إلى الأصباغ المعدنيّة والترابيّة الخضراء واللازوردية والأرجوانيّة. وعلى حين تبدو الربى والأكمات والوهاد والأشجار ومجاري المياه خضراء، تطغى أطياف اللون العنبري (البنّي المحروق) على مُجمل سطح اللوحة.

(٧٢) السنطور آلة موسيقية شبيهة بالقانون، غير أن أوتارها من نحاس.

(٧٣) الصور المطبوعة على الخشب Wood cuts، وتكون بالحفر بكاشط صُلبة تختلف حجمًا وشكلاً وتدبيباً، تكشط السطح الأملس للخشب. وبعد ذلك تُمرّر الأسطوانة المُشبعة بالحبر الذي يَعْلَق على السطح البارز، ثم يُضغط الورق عليها فتطبع الصورة بشكل عكسي، ويُعدّ هذا من أنواع الطباعة النافرة. أما الطباعة على الروسميّات (أو الرّواسم) الخشبية Woodblock Prints فهي زخارف غائرة تُحفر في خشب شجر التفاح المعروف بطواعيته وليونته يجري الطبع منها على القماش أو الورق. وقد اقتصرت اللوحات المطبوعة بهذه الوسيلة في مبدأ الأمر على اللونين الأسود والأبيض، ولكن ما كاد القرن ١٨ يهلّ حتى ضاعف الفنانون من عدد ألوانها، وأطلق على هذه الطبعات في اليابان اسم «أوكيو ـ إه» أي العالم الطليق. (م.م.م.ث).

(٧٤) فن الأوكيو ـ إه UKiyo - e هو فن تصوير الحياة اليومية باليابان. وقد استخدم هذا التعبير لأول مرة في منتصف القرن ١٧ منذ بداية حقبة إدُو إلى منتهاها (١٦١٥ ـ ١٨٦٨). ومع ذلك لا يزال يَطلق على فن تصوير الحياة اليومية وعادات سكان مدينة إدُو وضواحيها، ويتضمّن الجزء الأكبر من هذا الفن صور الطباعة على الروسميّات الخشبية Woodblock Prints. وكلمة أوكيو ـ إه تعني تناول الحياة تصويراً في أماكن الترفيه واللهو والمرح وفي مسارح الكابوكي، ومن هنا جاء اسمها أوكيو ـ إه الذي يعني تصوير «العالم الطليق» (م.م.م.ث).

(٧٥) نشبت حرب الأفيون (١٨٣٩ ـ ١٨٤٢) بين الصين وبريطانيا التي كانت تطمع في أن تُلغي الصين القيود التي فرضتها على تجارتها الحرة، فاتخذوا علّة للحرب ـ التي انتصروا فيها بسهولة ـ حظر الصين سنة ١٨٣٩ استيراد الأفيون وتدميرها كميات الأفيون المخزونة في كانتون التي يمتلكها البريطانيون. وأُكرهت الصين على إبرام معاهدة نانكين مع بريطانيا عام ١٨٤٢ التي بمقتضاها فُتحت موانئ كانتون وشنغهاي وغيرها أمام التجارة البريطانية، كما تركت عن هونغ كونغ لبريطانيا. (الموسوعة العربية الميسّرة. القاهرة ١٩٦٥).

(٧٦) عصيان تَيْبِنْغ (١٨٥٠ ـ ١٨٦٥) قاده العالم الحالم «هونغ هشيو ـ شوان» ضد أسرة تشينغ بقصد تأسيس أسرة حاكمة جديدة بدلاً منها، واستولى العصاة على (نانكين) (١٨٥٣) واتخذوها عاصمة، غير أن الدول الأوروبية سارعت بتقديم العون العسكري إلى الحكومة الصينيّة حفاظًا على مصالحها، فأوفدت جيشًا قضى على الفتنة (الموسوعة العربية الميسّرة. القاهرة ١٩٦٥)

(٧٧) صون يات ـ صن (١٨٦٦ ـ ١٩٢٥). بطل ثوري صيني وُلد قرب كانتون من أسرة مسيحية. تخرّج طبيبا عام ١٨٩٢، إلاّ أنه كرّس حياته للعمل الثوري ضد أسرة تشينغ، وابتدع نظرية سياسية تتضمّن مبادئ شعبية ثلاثة: القومية والديمقراطية والعيش الآمن. وقد طاف حول العالم مرات عدّة ليحمل الصينيّين في الخارج على تمويل حركته وتقديم المساعدات للوطن. وبعد ثورة عام ١٩١١ انتُخب أول رئيس للجمهورية الصينيّة (ديسمبر عام ١٩١١) واستقال بعد أربعة أشهر ليُنصّب في مكانه يوان شي ـ كاي، وانسحب من حكومة شمالي الصين ويسط نفوذه في الجنوب، وتفرّغ لتنظيم «الكُوو منتانج». وانتُخب رئيساً لحكومة غير رسمية في كانتون (١٩٢١)، ووافق في عام ١٩٢٤ على التعاون مع الشيوعيّين الصينيين، وقبل مساعدات روسيا السوفيتيّة، ولكنه مات بعد قليل ودُفن في نانكين. ويُعدّ قبره محراباً مقدساً يحج إليه الصينيون، كما كانت لزوجته «سونغ شنغ ـ لنغ» مكانة رفيعة في قلوب قومها. ألّف كتابا نفيسًا عنوانه: أسس التعمير القومي (الموسوعة العربية الميسّرة. القاهرة ١٩٦٥)

(٧٨) حركة ٤ من مايو عام ١٩١٩: حركة قام بها الطلبة والمثقفون كان لها تأثير كبير في تحويل المجرى السياسي بالصين بعد وفاة الزعيم صون يات صن. وقد شكّلت مؤتمراً وطنيا ضمّ كل المثقفين في المناطق المحرّرة، حيث وُلد لأول مرّة شعار «دَعْ مائة زهرة تتفتّح، ومائة مدرسة للفكر تتبارى، وطوِّر الجديد من القديم».

(٧٩) رنْ شوانغ، و رنْ شيون، و رنْ يي، و رنْ يُو.

(٨٠) البِاوْنيا أو الفاونْيا أو عود الصليب Peonies.

ثبت المراجع

Beurdeley, M.: **L'Amateur Chinois des Han A Ce Siècle**, Bibliotheque des Arts, Paris, 1966.

Bie Keguan: **Chinese Folk Painting on Porcelain** Foreign Languages Press. Beijing, 1991

Bobot, M Th: **L'Art Chinois**. Desclée de Brouwer, Paris, 1973.

Bush, S: **The Chinese Painting**. The University Press, Cambridge, Mass, 1977.

Cahill, James: **Chinese Painting**. Editions d'Arts. Albert Skira. Geneva, 1972.

Courtois, M: **La Peinture Chinoise**. Edition Rencontre, Lausane, 1977.

David, P.: **Chinese Connoisseurship**. The Ko-Yu Yao Pun, Londre, 1971.

Dubose, Jean-Pierre: **A New Approach to Chinese Painting in Oriental Art**, 1950.

Elisseeff, V.: **Trèsors d'Art Chinois**. Presses Artistiques. Paris, 1973.

Faure, David and Shiyu: **China's Imperial palaces**. China Travel and Tourism Press 2000.

Hansford, S.H.: **Chinese Carved Jades**. Faber and Faber. London, 1986.

Hansford, S H.: **A Glossary of Chinese Art and Archeology**. China Society. Londres, 1972

Hart, Burling and Arthur, Judith: **Chinese Art**. Viking Press 1953.

He Guangwei: **Spectacular China**. Hugh Lauter Levin 1997.

Honey, W.B.: **The Ceramic Art of China**. Faber and Faber. Londre, 1954

Huo Jianying: **The Art of China's Peking Opera**. China Today Press. Beiging. 1997.

Kafka, Franz: **The Great Wall of China**. Stories and Reflections Schocken Books. New York 1948.

Lawton, Th.: **Chinese Figure Painting** Washington, 1973.

Lee. Sherman: **Chinese Landscape Painting** The Cleveland Museum of Art Cleveland, 1954.

Lian. Yuan (Photographer). **Characters in Beiging Opera Centre of International Cultural Exchange**. Beiging.

Marilyn et Shon Fu: **Studies in Connoisseurship**. Sackert Collection, Princeton, 1974.

Li, Xueqin: **Chinese Bronzes**. A General Introduction. Foreign Languages Press. Beijing. 1995.

Ledderose, Lothar: **Ten Thousand Things**. Princeton Uiversity Press. Princeton. New Jersey. 1997.

Mizuno, S.: **Bronzes and Jades of Ancient China, Nihon Keizai**. Tokyo, 1959.

Ministry of Culture: **China Script from Oracle Bones to Computer Bytes** People's Republic of China.

Priest, Alan: **Aspects of chinese Painting**. Macmillan, New York, 1954.

Prodan, Mario. **Chinese Art**. Panthion, 1958.

Robert, L Thorp & Ellis, Richard Ellis Vinograd: **Chinese Art and Culture. Harry N. Abrams Inc**. Publishers. 2001.

Sickman, Laurence and Soper, Alexander: **The Art of Architectiure in China**. Pelican History of Art 1968. Yale University Press.

Sickman, L. et Soper, A. C.: **The Art and Architecture of China**. The Pelican Book of Art, Penguin Books. Edinbourg, 1986.

Silva, A. de· **La Peinture de Paysage Chinoise d'après les Grottes de Touen-Houang** Albin Michel. Paris, 1968.

Sullivan, Michael **On The Origin of Landscape Representation in Chinese Art**. Archive of the Chinese Art Society of America, 1953.

Tregear, Mary. **Chinese Art**. Thames and Hudson, 1997.

Waldion, Arthur: **The great wall of China, from History to Myth**. Cambrıdge Uiversity Press. Cambrıdge. 1992.

Watson, Willıam: **Style in the Arts of China**. Penguın Book. 1974.

U.N.E.C.O **Patrimoine Mondial**. China's World Herıtage of the New Millennium.

Watson, William· **L'Art De L'Ancienne Chine** Edıtıons D'Art Lucien Mazenod. Paris, 1969.

Wang Lixing: Beiuing. **Beijing** Publishing House. 1989.

Zhang Anzhi: **A Collection of Famous Paintings of the Sung Dynasty formerly preserved by the Tien Lai Studies**. Published and printed by the Commercial Press.

Zhang Anzhı: **A History of Chinese Painting**. Foreign Language Press. Bejıng, China. 1992

Zhao Menglin ad Yan Jıqıng: **Pekin Oprea Painted Faces**. Morning Glory Publıshers. Beijıng, 1996.

Zhuang Jiayi and Nıe Chongzheng **Tradctional Chinese Painting** Sılent poems in Praıse of Nature. Chına Intercontinental Press

- ثروت عكاشه: **التصوير الإسلامي الفارسي والتركي**. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت، ١٩٨٣.

- ثروت عكاشه: **إعصار من الشرق** «جنكيزخان». الطبعة الخامسة ١٩٩٢. دار الشروق. القاهرة.

- ثروت عكاشه: **موسوعة التصوير الإسلامي**. مكتبة لبنان. بيروت ٢٠٠٢.

- دو ـ في ـ باو: **المتناهية الصينية**. دار النشر باللغة الأجنبية. بكين.

- لُوه ـ تشه ونْ: **سور الصين العظيم**. وزارة الثقافة لجمهورية الصين الشعبية. بكين.

- محمود يوسَف لي هوا ينْ: **المساجد في الصين**. دار النشر باللغات الأجنبية بالصين. بيجنغ.

- ليانغ يان: **كتاب تمهيديّ لأوبرا بكين. دليل القراء**. وزارة الثقافة لجمهورية الصين الشعبية.



جواد محلق من البرونز يرتكز على إحدى قوائمه فوق طائر الخطاف (السنونو)
حسبما ورد في الأسطورة. عُثر عليه عام ١٩٦٩ بالقرب من كانسو. ارتفاع ٢٤٫٥سم.
اسرة هان الشرقية. القرن الثانى الميلادى

ثبت بيليوجرافى للنشاط الفنى والأدبى لصاحب هذه الدراسة

موسوعة تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى (*)

– الفن المصرى : العمارة. دراسة. طبعة أولي ١٩٧١

طبعة ثالثة ٢٠٠٥

– الفن المصرى : النحت والتصوير. دراسة. طبعة أولي ١٩٧٢

طبعة ثانية ٢٠٠٥

– الفن المصرى القديم : الفن القبطى والسكندرى. دراسة.

طبعة أولي ١٩٧٦

طبعة ثالثة ٢٠٠٥

– الفن العراقى القديم. دراسة. طبعة أولي ١٩٧٤

طبعة ثانية ٢٠٠٥

– التصوير الإسلامى الدينى والعربى. دراسة.

طبعة أولي ١٩٧٨

– التصوير الإسلامى الفارسى والتركى. دراسة.

طبعة أولي ١٩٨٣

– الفن الإغريقى. دراسة. طبعة أولي ١٩٨١

طبعة ثانية ٢٠٠٥

– الفن الفارسى القديم. دراسة. طبعة أولي ١٩٨٩

– فنون عصر النهضة (الرنيسانس والباروك). دراسة.

طبعة أولي ١٩٨٨

– فنون عصر النهضة « الرنيسانس ». دراسة.

طبعة ثانية فاخرة ١٩٩٦

– فنون عصر النهضة « الباروك ». دراسة.

طبعة ثانية فاخرة ١٩٩٧

– فنون عصر النهضة « الروكوكو ». دراسة.

طبعة أولي فاخرة ١٩٩٨

– الفن الرومانى. دراسة. طبعة أولي ١٩٩١

– الفن البيزنطى. دراسة. طبعة أولي ١٩٩٢

– فنون العصور الوسطى. دراسة. طبعة أولي ١٩٩٢

– التصوير المغولى الإسلامى فى الهند. دراسة.

طبعة أولي ١٩٩١

– الزمن وتسيج النغم (من نشيد أبولو إلي توراجاليلا). دراسة.

طبعة أولي ١٩٨٠

طبعة ثانية ١٩٩٦

– القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية. دراسة.

طبعة أولي ١٩٨١

طبعة ثانية ١٩٩١

– الإغريق بين الأسطورة والإبداع. دراسة.

طبعة أولي ١٩٧٨

طبعة ثانية ١٩٩٢

– ميكلانجلو. دراسة. طبعة أولي ١٩٨٠

– فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى.

دراسة وتحقيق [أثر إسلامى مصوّر] طبعة أولي ١٩٧٤

طبعة ثانية ١٩٩٢

– معراج نامه [أثر إسلامى مصوّر]. دراسة وتحقيق.

طبعة أولي ١٩٨٧

– مولع بڤاجنر : لبرنارد شو. ترجمة. طبعة أولي ١٩٦٥

طبعة ثانية ١٩٩٢

– مولع حلو بڤاجنر. دراسة نقدية. طبعة أولي ١٩٧٥

طبعة ثانية ١٩٩٣

– المسرح المصرى القديم : لإتيين دريوتون. ترجمة.

طبعة أولي ١٩٦٧

طبعة ثانية ١٩٨٩

– موسوعة التصوير الإسلامى. دراسة. طبعة أولي ٢٠٠٢

– الفن والحياة. دراسة. طبعة أولي ٢٠٠٢

– الفن الهندى. دراسة. طبعة أولي ٢٠٠٤

– الفن الصينى. دراسة. طبعة أولي ٢٠٠٤

– الفن اليابانى. دراسة. طبعة أولي ٢٠٠٤

أعمال الشاعر أوڤيد

– ميتامور فوزيس [مسخ الكائنات]. ترجمة.

طبعة أولي ١٩٧١

طبعة رابعة ١٩٩٧

مكتبة الأسرة طبعة خامسة ١٩٩٧

– آرس أماتوريا [فن الهوى]. ترجمة. طبعة أولي ١٩٧٣

طبعة رابعة ١٩٩٩

أعمال جبران خليل جبران

– النبى : لجبران خليل جبران. ترجمة. طبعة أولي ١٩٥٩

طبعة عاشرة ١٩٩٨

– حديقة النبى : لجبران خليل جبران. ترجمة.

طبعة أولي ١٩٦٠

طبعة ثامنة ١٩٩٨

(*) الصور الملونة بالأجزاء الثمانية الأولى من هذه الموسوعة طبعت بمؤسسة رنيرد للطباعة بلندن على نفقة المنظمة الدولية للتربية والعلوم والثقافة «يونسكو»

- عيسي ابن الإنسان : لجبران خليل جبران . ترجمة .

طبعة أولي ١٩٦٢

طبعة خامسة ١٩٩٨

- رمل وزبد : لجبران خليل جبران . ترجمة .

طبعة أولي ١٩٦٣

طبعة خامسة ١٩٩٨

- أرباب الأرض : لجبران خليل جبران . ترجمة .

طبعة أولي ١٩٦٥

طبعة رابعة ١٩٩٨

- روائع جبران خليل جبران ، الأعمال المتكاملة . ترجمة .

طبعة أولي ١٩٨٠

طبعة ثانية ١٩٩٠

- كتاب المعارف لابن قتيبة . دراسة وتحقيق .

طبعة أولي ١٩٦٠

طبعة سادسة ١٩٩٢

- إنسان العصر يتوّج رمسيس . تأليف . طبعة أولي ١٩٧١

- فرنسا والفرنسيون علي لسان الرائد طومسون

لبيير دانيتوس . ترجمة . طبعة أولي ١٩٦٤

طبعة ثانية ١٩٨٩

-إعصار من الشرق أو جنكيز خان . تأليف .

طبعة أولي ١٩٥٢

طبعة خامسة ١٩٩٢

- العودة إلي الإيمان : لهنري لنك . ترجمة .

طبعة أولي ١٩٥٠

طبعة رابعة ١٩٩٦

- السيد آدم : لبات فرانك . ترجمة . طبعة أولي ١٩٤٨

طبعة ثانية ١٩٦٥

- سروال القس : لثورن سميث . ترجمة . طبعة أولي ١٩٥٢

طبعة ثانية ١٩٧٦

- الحرب الميكانيكية : للجنرال فولر . ترجمة .

طبعة أولي ١٩٤٢

طبعة ثانية ١٩٥٢

- قائد البانزر : للجنرال جوديريان . ترجمة .

طبعة أولي ١٩٦٠

-حرب التحرير . تأليف بالمشاركة . طبعة أولي ١٩٥١

طبعة ثانية ١٩٦٧

- تربية الطفل من الوجهة النفسية . ترجمة بالمشاركة .

طبعة أولي ١٩٤٤

- علم النفس فى خدمتك . ترجمة بالمشاركة .

طبعة أولى ١٩٤٥

- مصر فى عيون الغرباء من الرحالة والفنانين والأدباء

(١٨٠٠ - ١٩٠٠) . دراسة . طبعة أولى ١٩٨٤

طبعة ثانية فاخرة ٢٠٠٣

-مذكراتي في السياسة والثقافة . تأليف . طبعة أولى ١٩٨٨

طبعة ثالثة ١٩٩٨

- المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية

(إنجليزي - فرنسي - عربي) . إعداد وتحرير .

طبعة أولى ١٩٩٠

بالفرنسية

Ramsès Re-Couronné:
Hommage Vivant au Pharaon Mort, "UNESO" 1974.

بالإنجليزية

- In The Minds of Men. Protection and Development of Mankind's Cultural Heritage "UNESO" 1972

- The Muslim Painter and the Divine. The Persian Impact on Islamic Religious Painting Rainbird Publishing Group Park Lane Publishing Press. London, 1981

The Miraj-Nameh a Masterpiece of Islamic Painting. Pyramid Studies and other Essays presented to I.E.S Edwards. The Egypt Exploration Society London, 1988

أبحاث

The Portrayal of the Prophet The Times Literary Supplemet December, 1976

سلسلة محاضرات ألقيت بالكوليج ده فرانس بباريس خلال شهرى يناير ومارس ١٩٧٣

Annuaire du Collége de France 73e Année, Paris

Problématique de la Figuration dans l'art Islamique. La Figuration- Sacrée La Figuration Profane Plastique et Musique dans l'Art Pharaonique. Wagner entre théorie et l'application

- المشاكل المعاصرة للفنون العربية . مؤتمر منظمة اليونسكو المنعقد بمدينة الحمامات . تونس ، ١٩٧٤ .

- حرية الفنان . نشر بمجلة عالم الفكر ، الكويت ، المجلد الرابع يناير ١٩٧٤ .

- رعاية الدولة للثقافة والفنون . محاضرة ألقيت بنادى الجسرة الثقافى بالدوحة (دولة قطر) فبراير ١٩٨٩ .

- إطلالة علي التصوير الإسلامى : العربى والفارسى والتركى والمغولى ، محاضرة ألقيت بالمجمع الثقافى . أبو ظبى ، أبريل ١٩٩١ .

- سبيل إلي تعميم مدن التكنولوچيا «تكنوپوليس» في العالم العربي. بحث مقدم إلي «ندوة العالم العربي أمام التحدي العلمي والتكنولوچي». معهد العالم العربي بباريس. يونية ١٩٩٠.

- الدولة والثقافة : وجهة نظر من خلال التجربة . محاضرة ألقيت بندوة الثقافة والعلوم بدبي . نوفمبر ١٩٩٣ .

- التصوير الإسلامي بين الإباحة والتحريم. بحث ألقي في الدورة العاشرة لمؤتمر المجمع الملكي لبحوث الحضارة الإسلامية بعمّان . الأردن في المدة من ٥ إلى ٧ يولية ١٩٩٥ .

- تساؤلات حول هويّة التصاوير الجدارية في پايستوم. بحث ألقي في مؤتمر «مصر في إيطاليا منذ القدم حتى العصور الوسطى» المنعقد بروما في المدة من ١٣ إلى ١٩ نوفمبر ١٩٩٥ .

- الفن والحياة. محاضرة ألقيت ببهو قاعة الاحتفالات الكبرى بجامعة القاهرة في ٦ مارس ١٩٩٦، ثم في المجمع الثقافي. أبو ظبي. أبريل ١٩٩٦ .

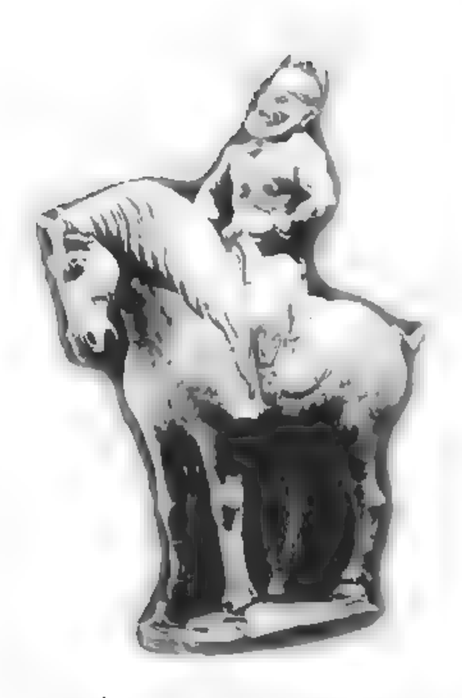
- فنون عصر النهضة. محاضرة ألقيت بمركز تكنولوچيا المعلومات للحفاظ على التراث التابع للمركز الإقليمي لتكنولوجيا المعلومات وهندسة البرامج. القاهرة. مارس ١٩٩٧.

- التطهّر النفسي من خلال الفن. محاضرة ألقيت بدعوة من مجلة الطب النفسي [محاضرة عكاشه] بفندق مريديان القاهرة. يولية ١٩٩٧.

- طراز الباروك. محاضرة ألقيت بالمجمع الثقافي. أبو ظبي. نوفمبر ١٩٩٧.

- طراز الروكوكو. محاضرة ألقيت بالمجمع الثقافي في أبوظبي. أبريل ١٩٩٩.

- رابندرانات طاجور شاعرا ومرشدا روحيا. محاضرة ألقيت بالمجمع الثقافي - أبوظبي في ١٢ أبريل ٢٠٠٤.



تمثال ملون من الفخار لفارس يمتطي جواده عُثر عليه عام ١٩٦٦ بمقبرة أحد أمراء أسرة طانغ. ٧٠٦ ميلادية.



نموذج من البرونز لمركبة يجرها جواد ويقودها سائق عُثر عليه عام ۹٦۹۱ بالقرب من كانسو.
ارتفاع الجواد ٤٠سم. ارتفاع المركبة ٤٣,٥سم. أسرة هان الشرقيه. القرن الثانى الميلادى

المحتويات

الباب الأول

الباب الثاني

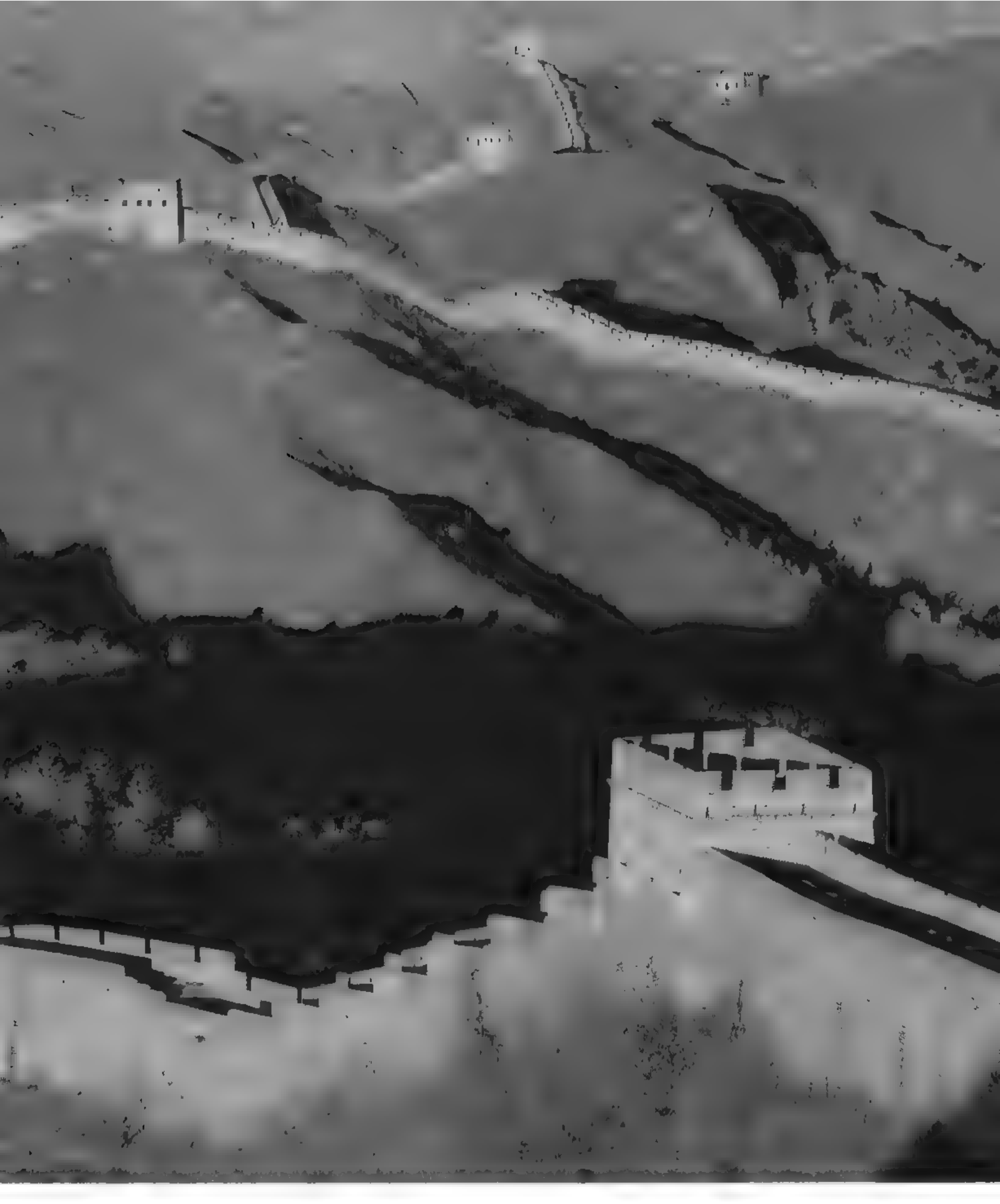
الباب الثالث

الباب الرابع

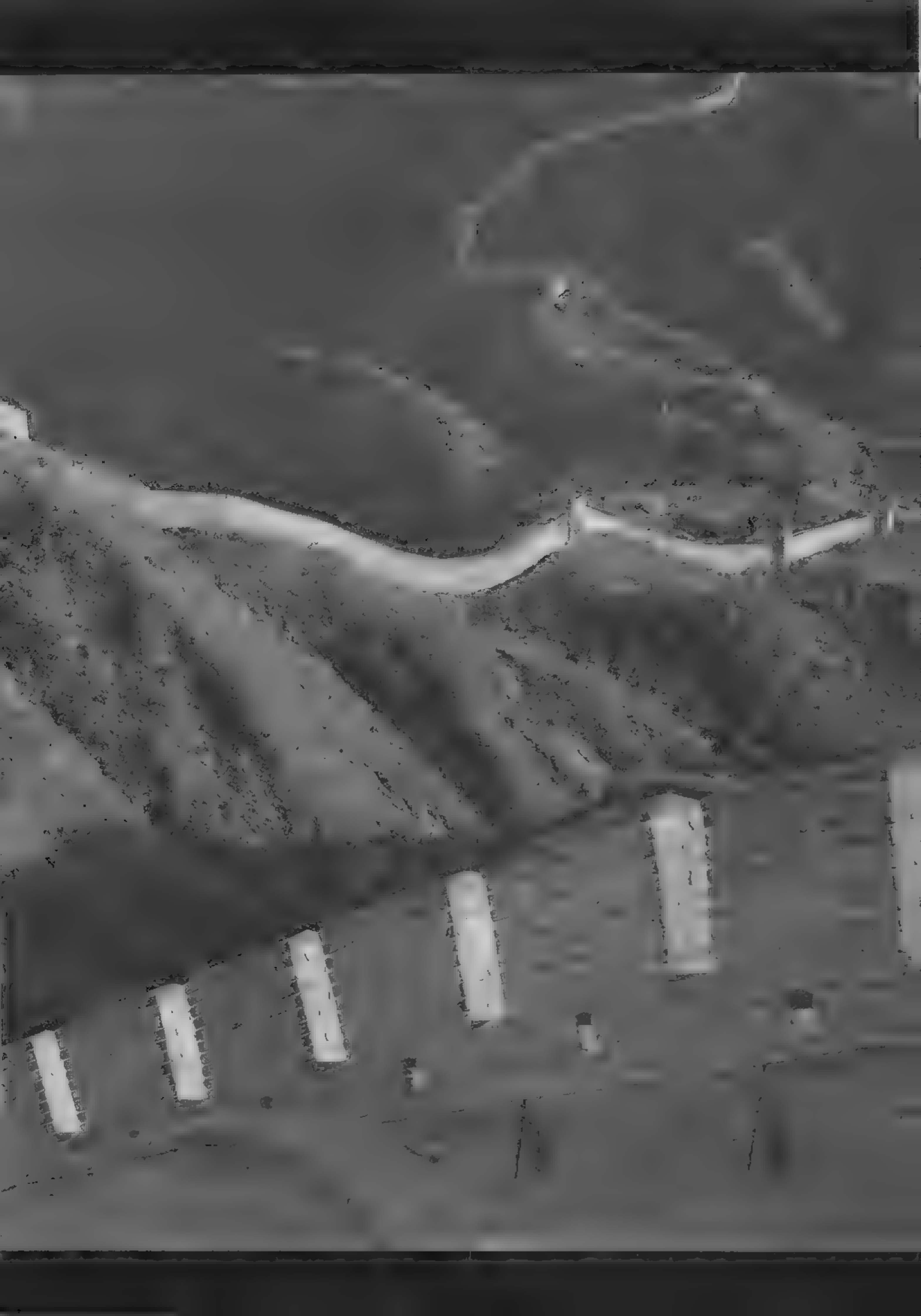
فنون الشرق الأقصى

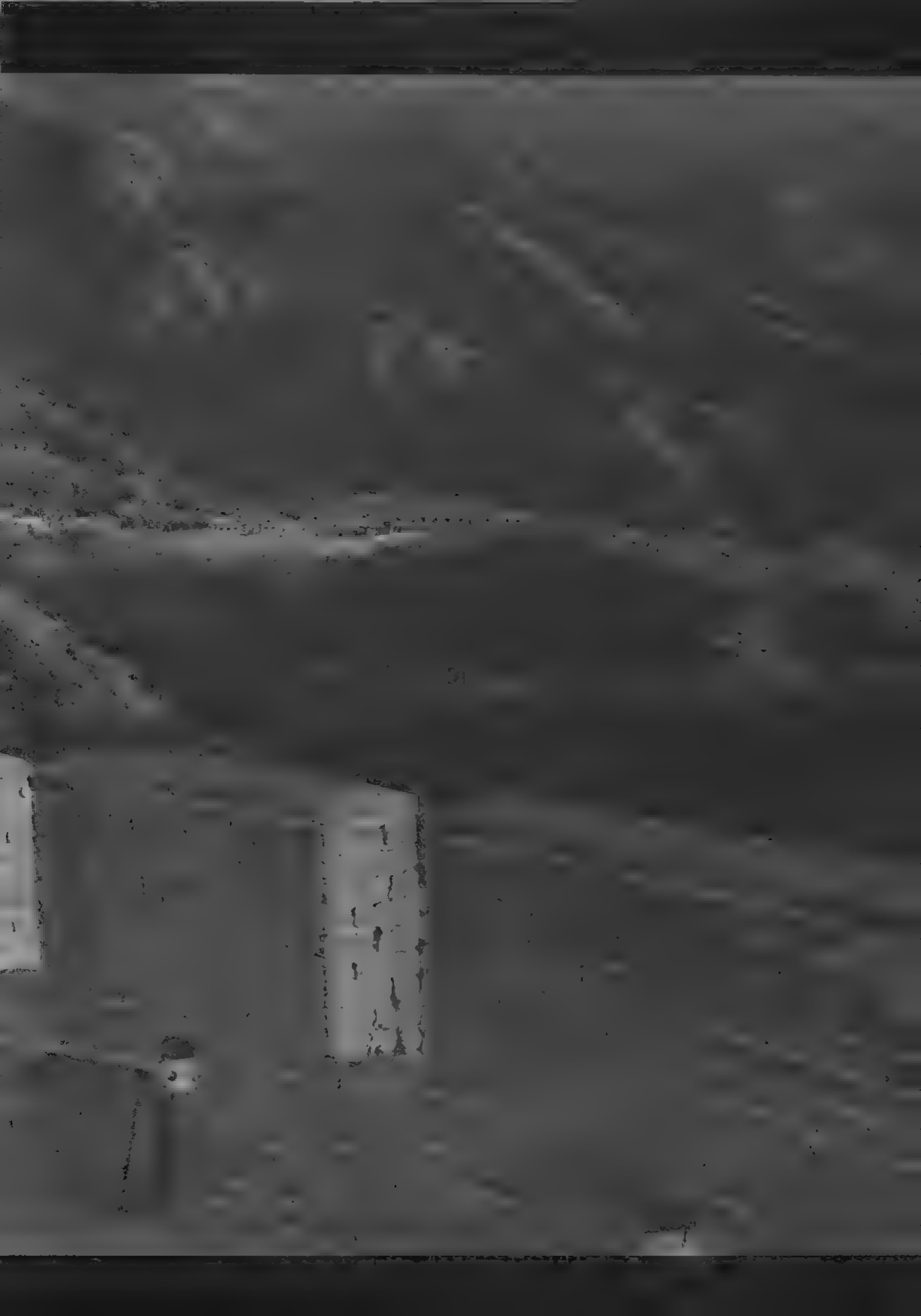
الفن الصيني

دار الشروق



لوحة ١٣٧. قطاع جُوبيكُو بسور الصين العظيم.







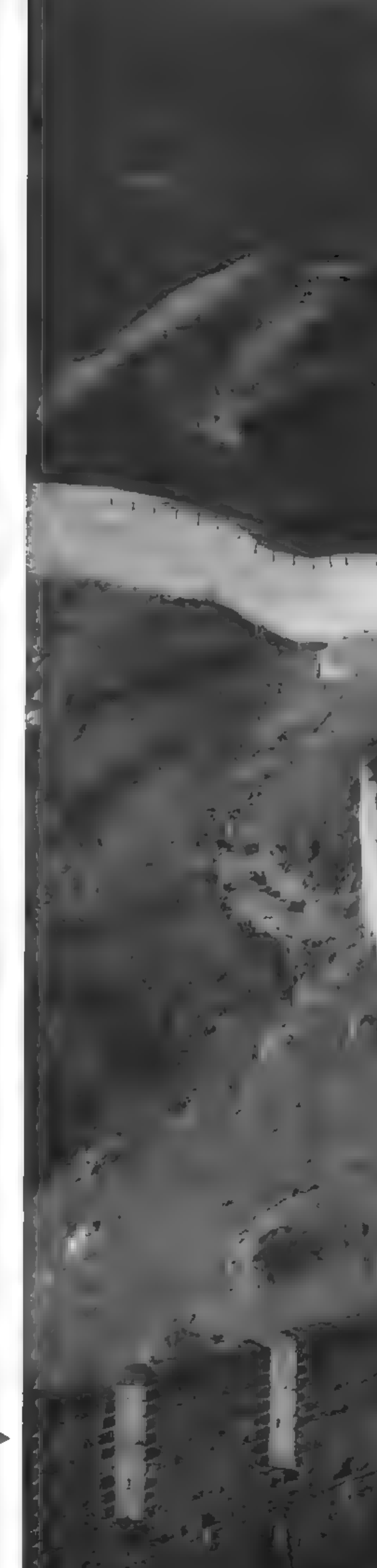
◄ لوحة ١٣٥ . سور الصين العظيم رمز عبقرية الشعب الصيني العريق. ويمتد بطول ٥٠,٠٠٠ كيلو متر بدءًا من شانغهاي في شرقي الصين إلى ممرّ «جيا ـ أو» في شمالها الغربي. بدأ تشييد السور خلال عهد الأسرات المتحاربة (٧٢٢ ـ ٢٢١ ق.م) واستمر العمل فيه على مدى ألفيْ عام. ويُصنَّف هذا السور باعتباره أطول مبنى اصطناعى في العالم، كما يُدْرَج ضمن عجائب الدنيا السَبع. ويُعدّ قطاع السور المارّ بمنطقة بيجنغ أجمل أجزائه حيث يبدو عند التطلّع إليه بالقرب من «باد الينْغ» في موسم تساقط الثلوج مهيبًا يكاد ينضح بالقداسة.







لوحة ١٣٨د.



▶ لوحة ١٣٦. على مَبْعدة ٥٠ كيلومترا من مدينة بيجنغ يبدو قطاع «بادا لينْغ» من سور الصين في أروع مظهر له. كذلك يقع ممرّ «جُويُونْ جوان» الذي يضمّ تسعة حصون لا تزال باقية من السور القديم، وثمة قمّتان شاهقتا الارتفاع يربط بينهما ممرّ مُحلق عسيرٌ الوصول إليه كان يُعدّ في الماضي موقعا استراتيجيا بالغ الأهمية.

ستون شخصية درامية من شخصيات أوبرا بكين

اسماء الممثلين	النمط الدرامي	المسرحية الدرامية
١- يُو بي	نشُو	أوبرا جيانغ حان والرسالة المسروقة
٢ حو ب يو	شنْع	أوبرا الوفاق بين التنين والعنقء
٣- حنج فِي	شبع	أوبرا القائد جوان يو يُطلق سراح ساو ساو عند ممرّ خوارو نداو
٤ حاوْ يُونْ	چيں	أوبرا القائد ينصب كميه عند مستنقع القصبات
٥ حوح ليانع	شبع	أوبر جاو يون يخترق الحصار المحكم
٦ چو حو ليىع	شبع	أوبر حصه ىقد المدينة الحمية من الحنود خداع العدو
٧ ساو ساو	شبع	أوبرا الفصل يعود إلى الرياح الشرقية
٨ چيانع جب	چيں	أوبرا فرص الشعر اثناء قدف الرمح
٩ سون تشو د	چيں	أوبرا الوفاق بيں التيں والعنقاء
١٠- سون شانح شيىع	د ں	أوبرا الوفاق بيں تيں والعنعء
١١- تشاو شوان	شبع	أوبرا الاتفاق على عقد الزواج في معبد جانلوسي
١٢ تچو أو چو ى	شبع	أوبرا احتماع القادة والأبطال لوضع خطة القتال
١٣- لَوْ بُو	شبع	أوبرا قصة غرام لوْ بُو والمطربة دياو تشان
١٤- دياوْ تشاں	دال	أوبرا قصة غرام لَوْ بُو ودياو تشان
١٥- سون شانعشيانع	دال	أوبرا تقديم عروض الولاء عند ضفة النهر
١٦ ىنع يو حو ں	داں	أوبرا الحسناء الثّملة
١٧- يانع يو حوان	دال	أوبرا الحسناء الثملة
١٨- مُو حوى ينع	داں	أوبرا مُوجوى تتأهّب لقيادة الجيش
١٩ مُو جوى ينع	داں	أوبرا اكتشاف الوادى المؤدي إلى مفاجأة العدو
٢٠ شه تاى چں	د ں	أوبرا الجنرالات الإناث في أسرة يانغ
٢١- يو چى	دال	أوبرا وداعًا محظيتي
٢٢ شى شيىع ليىع	داں	أوبرا الحقيبة الموشّاة بالقصب
٢٣- هونع نيانع	دال	أوبرا الوصيفة هون نيانغ تجمع شمل العاشقَيْن
٢٤ اسيده چنشى	داں	أوبرا مملكة المياه السوداء
٢٥- و نع چوْ چُنْ	دال	أوبرا زواج جاو چُنْ فى الغُربة
٢٦ چو ينْ وىع	دال	أوبرا الإمبراطور يهب سيف السماء إلى أسرة كو نع
٢٧- چانع دىغياں	چىع	أوبرا إنقاذ چانغ دنغيان عند منبع نهر چوچيانغ
٢٨- ابرىة هُوڡ	چىع	أوبرا الثعباں الأبيض
٢٩ وُو چه شي	شنع	أوبرا ممرّ وِنْچاوْ وو چه شي
٣٠ طانع تشى	تشو	أوبرا الرأس المصولة الدبلة ومصرع طانع
٣١- سُون وُو كُونْغ الملك-القرد	شنغ	أوبرا الصُّلْح بين الجنرال ورئيس الوزراء
٣٢ لينْ شيىع زُو	چىع	أوبرا الصُّلح بں الحبرال ورئيس الورر ء لين شيىع رو
٣٣- ليان پو	چىغ	أوبرا وداعًا محظيتي
٣٤ شيىع ىى	دال	أوبرا وداعًا محظيتي
٣٥- نيو - چى	شبع	أوبرا زيارة الأبن لأمه
٣٦ يانع دىْخوي	شبع	أوبرا زيارة الأبن لأمه
٣٧ الأميرة تيچىع	شبع	أوبرا عودة الوئام عند مُنحدر وُو چْياتو
٣٨- شو يىحويه	دال	أوبرا عودة الوئام عىد مُىحدر وُو چياتو
٣٩- وانع ىاو تشُوان	ىشو	أوبرا النُّزل الريفي الواقع عىد ملتقى الطرق الثلاثة
٤٠ لئو ىىحْو	شبع	أوبرا النُّزل الريفي الواقع عند ملتقى الطرق الثلاثة
٤١- رنْ تانع حوى	دال	أوبرا إنقاذ سُو - سان من حبل المشنقة
٤٢ شُو سان	ىشو	أوبرا إنقاذ سُو سان من حبل المشنقة
٤٣- تشونع كونع داو	شبع	أوبرا المدير تشونغ كونغ داو الجدير بالثناء والتقدير
٤٤ نئو شئو	چىع	أوبرا المدير الجدير بالثناء والتقدير
٤٥- چاوْ تىبى	شبغ	أوبرا الأم تقدّم ابنها الأصغر لفداء شقيقه الأكبر
٤٦ لئو ىاتشانع	دال	أوبرا الأم تقدّم أبنها الأصغر لفداء شقيقه الأكبر
٤٧- وانغ جوى ينْ	دان	أوبرا الأم تنقش وشم الولاء للوطن فوق ظهر ابنها الجنرال
٤٨- والدة يُويِه	شبع	أوبرا الأم تنقش وشم الولاء للوطن فوق ظهر ابنها الجنرال
٤٩- يُويه ي	دان	أوبرا أسطوة الثعبان الأبيض
٥٠ باي سُوچں	چىع	أوبرا أسطورة الثعبان الأبيض
٥١ شُو شيان	دال	أوبرا أسطورة الثعبان الأبيض
٥٢ شاوْ تشىں	چىع	أوبرا الاستدعاء مرّتين للمحاكمة
٥٣- شو يانْچاوْ	شبع	أوبرا الاستدعاء مرّتين للمحاكمة
٥٤ يانع نو	دال	أوبرا المحظية تحكم الصين من وراء ستار بعد موت سيّدها الإمبراطور
٥٥ المحظية لي ىدں	چىغ	أوبرا تشين شيانغ ليان
٥٦ ىوُ چنْع	شبع	أوبرا تشيں شيىع لىں
٥٧- تشِنْ شه مايْ	دال	أوبرا تشين شيانع ليان
٥٨ تشين شيانع ليان	شبع	أوبرا تشين شيانع ليان
٥٩- الأخ الأكبر دونغ جهْ	شبع	أوبرا تشين شيانع ليان
٦٠- الأخت الصغرى تشون ماى شبع	شبع	أوبرا تشين شيانع ليان

* «شبع» ممثّل دور الرجل * «تشو» ممثّل دور المهرّج * «دان» ممثّل دور امرأة * «چين» الممثّل ذو الوجه المطلي








٤٩
٤٨
٤٧
٥٣
٥٢
٥١


٢٣
٢٤
٢٥
٢٦
٤١
٤٢
٤٣
٤٤
٤٥


١٩
٢٠
٢١
٢٢
٣٧
٣٨
٣٩
٤٠


٥٤
٥٥
٥٦
٥٧
٥٨
٥٩
٦٠